

68 69 70

Das zweite Subjekt als Vorgänger einer vier-

71 72 73

stimmigen Engführung.

74 75 76

Zwischenharmonie.

77 78 79

Drittes Subjekt.

Erstes Subjekt in der Tonart der Unterdominante.

Zweites Subjekt.

80 81 82

Zwischenharmonie.

83 84 85

Erstes Subjekt in der Haupttonart.

Zweites Subjekt.

Drittes Subjekt.

86 87 88

89 90 91

Zweites Subjekt in der Normalbewegung.

Zweites Subjekt in der rückgängigen Gegenbewegung.

92 93 94

95 96 97

98 99 100 101.

Das erste Subjekt als Vorgänger einer vierstimmigen Engführung.

Zweites Subjekt.

Dasselbe in der strengen Gegenbewegung.

jekt in der rückgängigen Bewegung.

Diese Fuge enthält drei vollständig ausgeprägte Themas oder Subjekte, welche kurz nach einander eintreten; das erste davon beginnt mit der Dominante und endigt mit der Terze der Tonika (auf der ersten Note im fünften Takte) während die beiden anderen mit der Tonika beginnen und endigen. Der Contrast dieser drei Subjekte ist auffallend genug, um dieselben leicht von einander unterscheiden zu können; indessen zeigte sich aber nur das erste und zweite Subjekt zu contrapunktischen Combinationen besonders günstig (was man bei genauer Durchsicht dieser Fuge wahrgenommen haben wird), denn das dritte Subjekt eignete sich hauptsächlich nur zu thematischen Zergliederungen, und dasselbe erfüllt daher auch vorzugsweise nur den Zweck, durch seine anhaltende Achtelbewegung dieser Fuge eine grössere Lebendigkeit zu verleihen.

Bei dem NB. im 34. Takte folgt das erste Subjekt direct auf das zweite, und obschon man dies im ersten Wiederschlage zu vermeiden hat, so kann es doch im Verlaufe der Fuge vorkommen, besonders wenn es dabei (wie hier) auf eine Combination dieser Bestandtheile abgesehen ist. Ich kann nun um so mehr Das, was noch ferner über diese Fuge zu sagen wäre, dem eigenen Nachdenken des Schülers überlassen und sofort zur Erklärung einer vierfachen Fuge übergehen, als ich ohnehin schon auf Alles, was mir darin zu seiner Belehrung bemerkenswerth schien, besonders hingewiesen habe.

## Die vierfache Fuge.

War es schon vorher keine leichte Aufgabe, drei Subjekte zu erfinden und in einem Fugensatze zu vereinen, von welchen sich jedes von den beiden anderen wesentlich unterscheiden, und dabei noch ausserdem einer dreifachen Umkehrung fähig sein musste, so ist es jetzt noch ungleich schwieriger, vier solcher Subjekte zu construiren, welche nebst ihrer Eigenschaft als Fugenthemas auch zugleich die einer vierfachen Versetzung enthalten sollen, und folglich im vierfachen Contrapunkte zu einander stehen müssen. In Betracht dieser Schwierigkeit giebt es daher sehr wenig Componisten, welche sich der Arbeit einer solchen Fuge unterzogen haben; und von den Compositionslehrern der neueren Zeit ist meines Wissens Cherubini der Einzige, welcher in seiner Theorie des Contrapunktes und der Fuge ein vollständiges Beispiel dieser Gattung aufstellte. Man findet auch wohl in Ermangelung eines anderen derartigen Beispiels den letzten Satz aus Mozart's C-dur-Sinfonie dafür angegeben; allein bei aller Vortrefflichkeit dieses höchst genialen Tonstückes ist dasselbe doch keine vierfache Fuge (noch eine Fuge überhaupt), sondern seiner ganzen Anlage nach ein regelmässig gebildeter Finalsatz und zwar ein solcher, welchen zu schaffen nur einem Genie und Künstler wie Mozart möglich werden konnte. Ich erwähnte dieses natürlich hier aus keinem anderen Grunde, als um darauf aufmerksam zu machen, dass eine Fuge und eine Finale — auch wenn fugirte Sätze darin vorkommen — zwei ganz verschiedene Kunstgebilde sind. Dass übrigens Mozart aus dem Material dieses Finalsatzes eine förmliche vierfache Fuge hätte machen können, wenn es in seiner Absicht gelegen hätte, wird Niemand bezweifeln, der seine Meisterschaft in dieser Schreibart zu beurtheilen weiss.

Die Einführung der Subjekte einer vierfachen Fuge, kann (wie bei einer doppelten oder dreifachen Fuge) entweder nach der Durchführung eines jeden einzelnen Subjektes, oder auch schon beim Beginn derselben geschehen. Der Kürze wegen werde ich mich aber nur auf die Erklärung dieser letzteren Art beschränken, weil es sich hier überhaupt nur um die gleichzeitige Anwendung von vier Subjekten handelt, und deren Einführung im Einzelnen ohnehin Alles mit einer derartigen Doppelfuge gemein hat. In welcher Stimme aber der erste Wiederschlag einer Fuge mit vier gleichzeitig eintretenden Subjekten beginnt, so hat man doch stets dabei die nachstehende Anordnung dieser Bestandtheile zu treffen, damit sie gleich zu Anfang in jeder Stimme eingeführt und in ihren vier Hauptversetzungen zu Gehör gebracht werden; zum Beispiel:

Erstes Subjekt, zweites Subjekt, drittes Subjekt, viertes Subjekt.  
 Zweites Subjekt, drittes Subjekt, viertes Subjekt, erstes Subjekt.  
 Drittes Subjekt, viertes Subjekt, erstes Subjekt, zweites Subjekt.  
 Viertes Subjekt, erstes Subjekt, zweites Subjekt, drittes Subjekt.

Also nur in der die Fuge anfangenden Stimme findet eine regelmässige Folge vom ersten zum vierten Subjekte statt, (in vorstehendem Schema sonach nur in der obersten Stimme) während bei den drei andern Stimmen stets das erste Subjekt nach dem vierten eintritt. Im Verlaufe der Fuge können jedoch dieselben (die Subjekte) auch in jeder andern noch möglichen Aufeinanderfolge eintreten.

Ich setze nun sofort auch ein Beispiel von dieser Fugengattung her, in welchem die vier Subjekte mit dem Haupttone eintreten, und deren Construction von der Art ist, dass sie sich nicht allein metrisch von einander unterscheiden, sondern auch zugleich von ihren Gefährten durch eine Einschränkung oder Erweiterung verschieden sind. Der Grund hiervon ist dieser: weil die drei ersten Subjekte erst gebildet wurden, nachdem das vierte zuvor entworfen war, und dieses von der Tonika in die Terze der Dominante geht, wodurch dessen Gefährte (welcher beiläufig gesagt aus den Tönen C-a-f-f-e, besteht) der Regel gemäss an derselben Stelle von der Dominante in die Terze der Tonika gehen musste.

5 *tr* 6 7 8

Das erste Subjekt (als Gefährte).

Das zweite Subjekt (als Gefährte).

Das dritte Subjekt (als Gefährte).

Das vierte Subjekt (als Gefährte).

NB. C a f f e

9 10 11 12

Das zweite Subjekt.

Das dritte Subjekt.

Das vierte Subjekt.

Das erste Subjekt (als Führer).

13 14 15 16

Das dritte Subjekt.

Das vierte Subjekt.

Das erste Subjekt.

Das zweite Subjekt.

17 18 19 20 *tr*

Zwischenharmonie.

21 22 23 24

Durchführung mit den Anfangsmotiven der drei ersten Subjekte.

25 26 27 28

Der Führer des ersten Subjektes in der Tonart der Untermediante.

Das zweite Subjekt.

Das dritte Subjekt.

Das vierte Subjekt.

29 30 31 32

Das zweite Subjekt.

Das dritte Subjekt.

Das vierte Subjekt.

Das erste Subjekt.

33 34 35 36

Zwischenharmonie.

Das dritte Subjekt.

Das vierte Subjekt.

Das erste Subjekt.

Das zweite Subjekt.

37 38 39 40

*tr*

*tr*

Bruchstück des ersten Subjektes.

Bruchstück des zweiten Subjektes.

Bruchstück des dritten Subjektes als Motiv einer vierstim-

41 42 43 44

migen Nachahmung.

45 46 47 48

Freie Gegenharmonie.

*tr* Das vierte Subjekt als Gefährte.

Freie Stimme als Gegenharmonie.

Das zweite Subjekt.

Freie Fortführung desselben.

Das vierte Subjekt als Engführung

49 50 51 52

Bruchstück des zweiten Subjektes.

Das vierte Subjekt (als Führer).

Das dritte Subjekt.

frei.

frei.

frei.

frei.

in der Unteroktave des vorhergehenden.

Das erste Subjekt.

*tr*

frei.

53 54 55 56

Das vierte Subjekt als Engführung des vorhergehenden.

57 58 *tr* 59 60

Das zweite Subjekt in der Haupttonart beginnend und nach der Zwischenharmonie.

Das vierte Subjekt.

Das dritte Subjekt.

Freie Stimme.

61 62 63 64

Tonart der Unterdominante modulirend.

Drittes Subjekt.

Erstes Subjekt in der Tonart der Unterdominante.

Viertes Subjekt.

Zweites Subjekt.

65 66 67 68

Zwischenharmonie.



69 70 71 72

Das vierte Subjekt.

Das dritte Subjekt.

Das zweite Subjekt in der Tonart der Obersekunde.

Freie Stimme. Der Nachsatz des ersten Subjektes.

73 74 75 76

Erstes Subjekt.

Zweites Subjekt.

Drittes Subjekt.

Viertes Subjekt.

77 78 79 80

Imitatorische Durchführung der ersten Motive vom zweiten und dritten Subjekte.

81 82 83 84

Das vierte Subjekt.

Das erste Subjekt als Führer in der Haupttonart.

Das zweite Subjekt.

Das dritte Subjekt.

85 86 87 *tr* 88

Letzte Zusammenführung der vier Subjekte in ihrer Eigenschaft als

89 90 91 92

Gefährten. Das zweite Subjekt. Das erste Subjekt. *tr* frei.

Der Führer des vierten Subjektes.

Bruchstück des dritten Subjektes.

93 94 95 96

Melodische Combination mit

Der Gefährte desselben als Engführung. Freie Stimme.

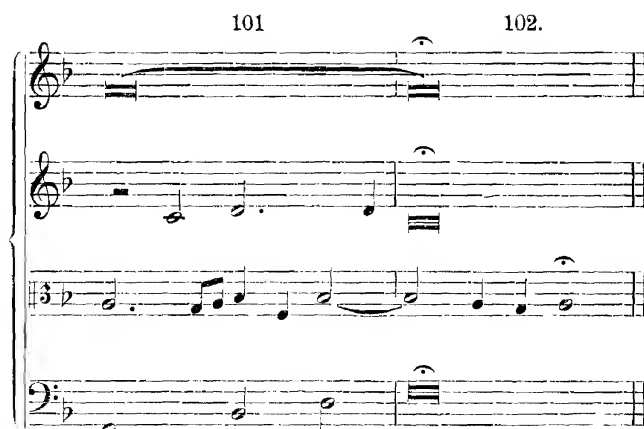
97 98 99 100

Bruchstück des zweiten Subjektes. Der Führer des vierten Subjektes in der rückgängigen Bewegung.

dem dritten, ersten und zweiten Subjekte.

Erstes Subjekt. frei. Zweites Subjekt.

Bruchstück des dritten Subjektes. *tr* *tr* *tr* Erstes Subjekt. *tr*



Die vier Subjekte dieser Fuge sind von einer solchen Beschaffenheit, dass sie ohne einen Anhang nach einander folgen konnten. In welcher Weise dieselben theils gemeinschaftlich und theils im Einzelnen durchgeführt und zu mancherlei Combinationen Gelegenheit boten, davon kann der Studirende durch die denselben beigelegten Anmerkungen leicht Kenntniss erhalten, und es bedarf demnach von meiner Seite keiner weiteren Erörterungen. Dagegen habe ich aber noch auf die Bedeutung der zwei NB., wovon das eine im zweiten Takte des ersten Subjektes unter dem Tone c, und das andere im fünften Takte des dritten Subjektes unter dem Tone g steht, aufmerksam zu machen. Diese zwei Töne sind nämlich frei anschlagende Quinten, welche hier gegen die Regel des vierfachen Contrapunktes in Anwendung gebracht wurden; weil jedoch die Lage der Subjekte von der Art ist, dass diese beiden Töne nie als unterste Stimme (als frei anschlagende Unterquarten) vorkommen, sondern der Bass die Viola an den betreffenden Stellen jedesmal übersteigt, so kann deren Gebrauch, als Mittel zur Vervollständigung der Harmonie, einem strengen Festhalten an der Regel nur vorzuziehen sein.

Im Uebrigen glaube ich aber, meinen Lesern durch dieses Beispiel einen hinlänglichen Einblick in die Art der Anlage einer vierfachen Fuge gegeben zu haben, um mit demselben die Lehre von den Instrumentalfugen beschliessen, und dafür noch die der Gesangfugen vornehmen zu können.

## 17.

### Von der einfachen Fuge für Singstimmen.

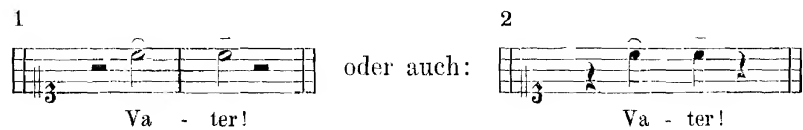
Ausser den Rücksichten, welche man bei einer Gesangfuge auf die an derselben beteiligten Singstimmen, und an den ihr zu Grunde liegendem Text zu nehmen hat, beruht ihre Construction ganz auf den nämlichen Principien der bisher erklärten Instrumentalfugen, und es handelt sich deshalb auch hier hauptsächlich nur um die Erläuterung von diesen nun noch neu hinzugekommenen Wesentlichkeiten eines derartigen Musikstückes, mit welchen ich daher sogleich beginne.

Da die Gesangfugen überhaupt zu Aufführungen in Kirchen oder sonst grossen Räumlichkeiten (und zwar mit stark besetzten Chören) bestimmt sind, so muss ihre Beschaffenheit schon dieses Umstandes wegen einfacher als die der Clavier- oder Quartettfugen sein, indem man diese nicht nur in engeren Kreisen hören lässt, sondern man auch ausserdem den Instrumenten in Betreff der technischen Ausführung mehr zumuthen kann als den Singstimmen. Man hat daher bei einer Gesangfuge besonders für eine den Singstimmen angemessene Melodieführung Sorge zu tragen, und dieselben vorzugsweise auf ihre mittleren Tonlagen zu beschränken, damit die Sänger ihren Text ohne Anstrengung verständlich aussprechen können; denn obschon sich der bei einem Chorgesange übliche Tonumfang im Soprane: vom eingestrichenen  $\bar{c}$  bis zum zweigestrichenen  $\bar{a}$ , im Alte: vom kleinen g bis zum zweigestrichenen  $\bar{d}$ , im Tenore: vom kleinen c bis zum eingestrichenen  $\bar{a}$ , und im Basse: vom grossen F bis zum eingestrichenen  $\bar{d}$  erstrecken kann, und also für jede dieser vier Stimmengattungen ein Tongebiet von mindestens anderthalb Oktaven zur Verfügung steht, so soll man von den tieferen und höheren Tönen derselben doch nur ausnahmsweise Gebrauch machen, oder so lange es zu vermeiden ist, keine Worte darauf aussprechen lassen. Bei Dehnungen von einzelnen Sylben (oder Worten) können jedoch die äussersten Grenzen der Tonlagen zuweilen berührt werden, weil es sich in diesem Falle nur um Klänge und nicht auch zugleich um die Verständlichkeit von Worten handelt.

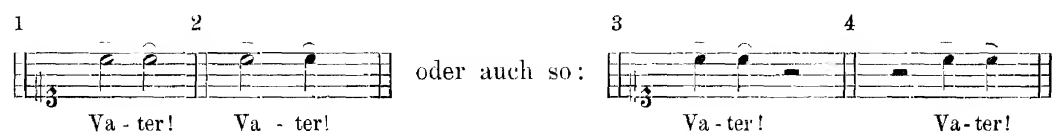
Der Text einer Gesangfuge besteht gewöhnlich aus einem kurzen Spruche religiösen Inhalts, von welchem die in demselben enthaltene Stimmung durch die Fuge musikalisch ausgedrückt, und auf diese Weise zu höherer Bedeutung gebracht werden soll. Wie nun in einer solchen Fuge freudige, ernste oder traurige Empfindungen auszudrücken sind, davon kann hier wohl nicht die Rede sein, indem dies in den Bereich der Aesthetik gehört, und also dem Empfindungsvermögen des producirenden Künstlers anheimgestellt bleiben muss. Dagegen ist aber die Kenntniss der Scansion, nämlich

die regelrechte Abmessung der Töne nach dem Sylbenmaasse eines Fugentextes für den hierin noch unerfahrenen Schüler von besonderer Wichtigkeit, und ich werde deshalb das demselben davon zu wissen Nöthige sofort in möglichster Kürze mittheilen.

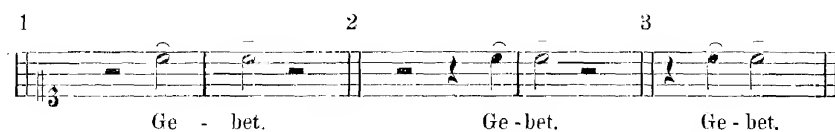
Gleichwie es in der Musik zur Unterscheidung der Accente Niedertakte und Auftakte (schwere und leichte Takttheile) gibt, ebenso werden auch bei der Sprache die Sylben eines Wortes in lange und kurze; das heisst: in betonte (accentuirte) und nicht betonte (nicht accentuirte) Sylben unterschieden. Wird nun die Sprache durch ihre Verbindung mit der Musik zum Gesange, dann muss die metrische Beschaffenheit ihrer Worte oder Sylben mit derjenigen der Töne in Uebereinstimmung gebracht werden; die Worte müssen nämlich alsdann eine solche Stellung in dem Takte einnehmen, welche denselben ihrer naturgemässen Betonung nach zukömmt. Man hat demnach bei allen zweisylbigen Wörtern von welchen die erste Sylbe lang und die zweite kurz ist, die lange Sylbe in einen schweren Takttheil zu bringen, damit ihre Betonung natürlich bleibt. Gefehlt wäre es daher, wollte man zum Beispiel das Wort „Vater“ so wie hier scandiren:



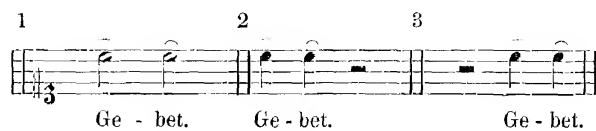
denn dieses Wort enthält ein trochaisches Sylbenmaass, und besteht sonach aus einer langen und kurzen Sylbe, worauf man bei dessen Stellung in den Takt Bedacht zu nehmen hat, und es kann dies deshalb etwa nur in folgender Weise geschehen:



dass seine erste Sylbe in einem schweren Takttheile steht. Dagegen darf aber das Wort „Gebet“ nur auf einem leichten Takttheile beginnen:



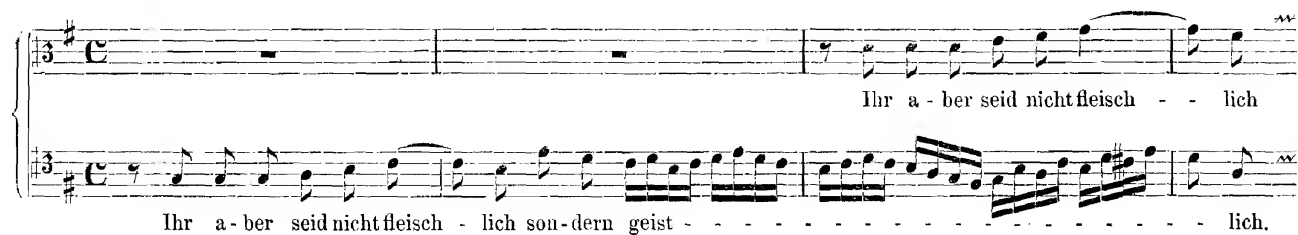
weil dasselbe einen jambischen Sylbenfluss bildet, bei welchem die erste Sylbe kurz und die zweite lang ist; auch würde dieses Wort auf einem schweren Takttheile anfangend, sogleich zu einem Trochäus, und einen ganz andern Sinn ausdrücken; zum Beispiel:



was wohl der Leser augenblicklich erkennen wird, wenn er dabei den Unterschied des Accents von einem schweren und leichten Takttheile in Erwägung zieht.

Während man jedoch in der Prosodie die Sylben nur in kurze und lange unterscheidet, können dieselben im Gesange von verschiedener Kürze und Länge sein; und zwar so: dass eine accentuirte Sylbe um viele Takte länger als ihre vorhergehende oder nachfolgende kurze Sylbe ausgedehnt werden kann. Durch solche Sylbendehnungen erwachsen für eine Gesangsfuge sehr wesentliche Vortheile; denn es wird den Sängern dadurch ein gutes Mittel an die Hand gegeben, ihre Stimme zuweilen auf einzelnen Vocalen sowohl in gehaltenen Tönen, als auch in melismatischen Tonfiguren oder laufenden Passagen freier zu entfalten, was bei einem fortwährenden Aussprechen von Worten nicht zu erlangen wäre. Zudem ist auch ein ununterbrochenes Aussprechen der Worte eines Gesanges für die Executirenden sehr anstrengend.

Wie sich übrigens derartige willkürliche Verlängerungen von einzelnen Sylben eines Fugentextes auch sonst noch als zweckmässig erweisen, soll der Anfang einer Fuge von Bach darthun:



Die erste Sylbe des Wortes „fleischlich“ wurde wie man sieht, von unserem Meister dem vierten Viertel zuertheilt, anstatt dieselbe ihrer Betonung nach eigentlich im folgenden Niedertakte stehen sollte; da aber diese Viertelnote mit der im folgenden Niedertakte stehenden Achtelnote gebunden ist, und die zweite Sylbe dieses Wortes in den Auftakt fällt, so ist diese Art der Scansion auch ganz gerechtfertigt. Mit dem Schlussworte dieses Textes (mit „geistlich“) beginnt auf der ersten Sylbe eine Dehnung, welche bis in die Hälfte des im nächsten Takte eintretenden Gefährten währt. Das Vortheilhafte dieser letzten Sylbendehnung lässt sich ebenfalls nicht verkennen; denn durch dieselbe werden die Worte des Gefährten um so besser verstanden. Ein fernerer Beleg, wie umsichtig Bach bei dergleichen Fugensätzen zu Werke ging, ist auch noch der: dass er die zwei bedeutungsvollsten Worte dieses Textes (nämlich „fleischlich“ und „geistlich“) durch ein längeres Verweilen auf denselben besonders hervorzuheben suchte.

Sowie zu Anfang, ebenso soll auch im Verlaufe einer Gesangfuge ihr vollständiger Text nur durch ihren Führer oder Gefährten, in den Gegen- und Zwischenharmonieen aber mehr in Wiederholungen seiner einzelnen Worte oder Phrasen ausgesprochen werden; am Wenigsten darf jedoch der ganze Vortrag des Textes durch ein neu eingeführtes Thema geschehen, weil dies der ursprünglich angenommenen Ausdrucksweise desselben entgegen ist.

Aus demselben Grunde als es in einer Fuge vermieden wird, alle Stimmen in gleicher Metrik gehen zu lassen, soll man auch nicht mit allen Stimmen zu gleicher Zeit einerlei Worte aussprechen lassen, indem auch hierin die Selbstständigkeit der Stimmenführung zu beobachten ist. Am Ende einer Fuge kann indessen Beides stattfinden, um nämlich dadurch dem Schlusse derselben mehr Nachdruck zu geben.

Die Unterbrechung der einzelnen Textesworte durch Pausen, sowie deren Wiederholung darf in keiner Stimme ohne Beziehung auf das Folgende geschehen; man darf also im Verlaufe einer Fuge nicht eher wieder mit dem vollständigen Texte beginnen, bis man mit dessen vorhergehenden einzelnen Worten einen bestimmten Sinn ausgesprochen hat; denn auch die einzelnen Phrasen (oder Worte) eines Fugentextes müssen in jeder Stimme stets einen logischen Zusammenhang bilden.

Sobald der die Fuge beginnende Führer sammt seinem Texte zu Ende ist, tritt der Gefährte mit demselben Texte ein, während der Führer entweder durch eine Dehnung seines letzten Wortes, oder durch die Wiederholung von einem oder mehreren andern seiner Worte in die Gegenharmonie übergeht. Ein gleiches Verfahren findet natürlich auch bei dem wiederholten Eintritte dieser Bestandtheile statt.

Damit die Singenden nicht zu sehr ermüdet werden, und sich neue Kräfte sammeln können, ist es nöthig; die Stimmen zuweilen durch Pausen zu unterbrechen; doch braucht man hierin nicht allzu besorgt zu sein, denn einem zahlreichen Chore kann man schon ziemlich anhaltende Passagen zumuthen, ohne deshalb eine Störung im Vortrage befürchten zu müssen; denn wenn auch bei dergleichen anstrengenden Stellen von den Executirenden manche einen Augenblick absetzen und ruhen, so bleiben deren doch immer noch genug in Activität, um diesen Mangel hinlänglich zu decken.

Das periodische Abschliessen einer Stimme hat natürlich mit Berücksichtigung ihrer Textesworte zu geschehen, es muss nämlich mit denselben (wie schon gesagt) ein bestimmter Sinn ausgesprochen worden sein; ausserdem kann man aber sowohl mit einer kurzen Sylbe auf einem schweren Takttheile, als auch mit einer langen Sylbe auf einem leichten Takttheile endigen, was beides durch eine Dehnung der letzten Sylbe bewerkstelligt wird. Diese Art, mit einer kurzen Sylbe in einem schweren Takttheile zu schliessen, findet man in der vorerwähnten Fuge von Bach häufig angewandt; derselbe lässt nämlich darin die zweite Sylbe des Wortes „geistlich“ obschon es eine kurze Sylbe ist, vermittelst einer Dehnung meistens im Niedertakte enden, und zwar in folgender Weise:



dass er sogar mit dessen erster Sylbe (ohnerachtet sie eine betonte ist) im Auftakte beginnt. Ferner stehen hier noch zwei betonte Wortsylben im Auftakte, nämlich die erste Sylbe des Wortes „aber“ und das Wort „seid“; beide werden jedoch durch eine Bindung in den folgenden schweren Takttheil hinübergezogen, und es verhält sich also mit deren Scansion gerade so, wie mit dem Worte „fleischlich“ in dem früher angeführten Beispiele dieser Fuge, worauf ich deshalb den Leser, anstatt einer wiederholten Erklärung dieses Verfahrens, hinweise.

Um mit einer betonten Sylbe auf einem leichten Takttheile zu enden, bedient man sich gewöhnlich eines Vorhaltes (oder Vorschlags) welcher die Endigungsnote in zwei gleiche Hälften theilt. Hierzu eignen sich nicht allein die meisten einsylbigen, sondern auch die zwei- und mehrsylbigen Wörter deren letzte Sylbe lang ist. Ich bethätige indessen diese Art der Dehnung einer Schlusssylbe nur mit dem einsylbigen Worte „Lied“, welches im ersten der folgenden Beispiele in seiner eigentlichen Endigung notirt erscheint, in dem zweiten Beispiele aber vermittelst eines Vorhaltes bis in den nächsten leichten Takttheil verzögert wird:



Diese Manier der Sylbendehnung (über deren Anwendung allemal der gute Geschmack zu entscheiden hat) gehört ebenfalls zu den Privilegien des Gesanges, bei welchem man (um einem einseitigen Verfahren in Betreff der Einschnitte eines Musikstückes vorzubeugen) die männlichen Endigungen der Zeilen eines Verses jederzeit zu weiblichen machen kann.\*)

Eine ausführliche Erklärung über die Prosodie zu geben, würde übrigens viel zu weit von dem mir hier vorgesetzten Ziele abführen (und überhaupt auch nicht als hierher gehörig zu betrachten sein), indem es sich für jetzt nicht sowohl um die Lehre des Versmaasses, als vielmehr nur darum handelt: die Aufmerksamkeit des die Gesangfuge Studirenden auf eine möglichst natürliche Accentuation der Wortsylben hinzulenken, damit derselbe hinsichtlich Dieses nicht ohne vorher die dazu nöthige Erfahrung gesammelt zu haben an die Arbeit geht, und sonach bei der Scansion seiner Fugentexte vor groben Verstössen gegen die richtige Declamation gesichert wird. Was daher über die Sylbendehnungen und Wiederholungen der einzelnen Wörter allenfalls noch zu sagen wäre, ist folgendes:

Alle Worte (oder Sylben), welche in einem Redevortrag vor andern in demselben sich befindlichen Wörtern mehr betont werden, können im Gesange eine kürzere oder längere Dehnung erhalten.

Bei den einsylbigen Wörtern kommt es darauf an, welche Bedeutung dieselben in der gewöhnlichen Rede haben; denn werden sie in dieser mehr betont als die vor oder hinter ihnen stehenden Sylben oder Wörter, dann kann damit im Gesange jederzeit eine Dehnung vorgenommen werden. Es gibt jedoch auch einsylbige Wörter, deren Betonung unentschieden ist, und deshalb auf jedem Takttheile zu gebrauchen sind. Hierzu gehören besonders die Ausrufungen: Ach! Oh! Ja! Nein! Ey! u. s. w.

Von zwei unmittelbar nach einander folgenden Sylben (gleichviel, ob beide zusammen ein zweisylbiges Wort bilden, oder ob es zwei einsylbige Wörter sind) darf nur eine derselben einer langen Dehnung unterworfen werden; zum Beispiel bei den zweisylbigen Wörtern: Ehre — Gabe — Frieden — Gnade — oder: schlafen — wachen — singen — spielen — nur mit der ersten; dagegen aber bei den Wörtern: Gefahr — Befehl — Verstand — Erfolg — oder auch: erwacht — vollbracht — genug — bekannt — nur mit der zweiten.

Von den dreisylbigen Wörtern kann die erste, zweite oder dritte Sylbe, je nachdem auf einer derselben der Hauptaccent ruht, ebenfalls mehrere Takte lang ausgedehnt werden: für eine Dehnung der dritten Sylbe eignen sich jedoch wenig Worte. So kommt zum Beispiel bei den Worten Königin — Heiliger — Betende — Lästler — oder: ewige — klagende — lieblichste — opferte — nur der ersten Sylbe, und bei den Worten: Beherrscher — Vergabung — Erlöser — Entfaltung — oder den davon abgeleiteten Zeitwörtern: beherrschen — vergeben — erlösen — entfalten — stets nur der zweiten Sylbe eine lange Dehnung zu, während die Worte: Lobgesang oder Angstgeschrei — sowohl auf ihrer ersten als auch auf ihrer dritten Sylbe eine lange Dehnung erhalten können, weil beide accentuirte Sylben sind. Diese beiden Wörter bestehen nämlich aus einem einsylbigen und einem zweisylbigen Worte, wovon das zweite Wort eine kurze und eine lange Sylbe enthält. Indessen kann aber auch das erste Wort eine lange und eine kurze Sylbe enthalten und dafür das zweite Wort ein einsylbiges sein; zum Beispiel: Thatenlohn oder: Sternenzelt; wo alsdann ebenfalls eine kurze Sylbe von zwei langen (betonten) Sylben umgeben ist, von welchen letzteren jede beliebig ausgedehnt werden kann. Doch wird bei dreisylbigen Wörtern dieser Art meistens eher die erste als die dritte Sylbe zu einer langen Dehnung bestimmt; es sei denn, dass die dritte Sylbe einen im Gesange wohlantönen Vocal als die erste Sylbe hat. Man bedient sich nämlich vorzugsweise solcher Sylben zu Dehnungen, welche die Vocale a — e — o — oder ei\*\*) enthalten, weil dieselben besser klingen wie i — u — ä — ö oder ü.

Wer nun Alles, was bisher über die Sylbendehnung der ein- zwei- und dreisylbigen Wörter von mir erklärt wurde, wohl begriffen hat, wird sich leicht auch mit der Scansion und Dehnung der Sylben von noch mehrsylbigen Wörtern zurechtfinden können; man geht aber in der Musik überhaupt nur äusserst selten über den Gebrauch von mehr als viersylbigen Wörtern hinaus, indem sich selbst schon diese mitunter sehr ungeschicklich hinsichtlich ihrer Takteintheilung zeigen, und daher auch im Gesange nicht so oft vorkommen wie die einfacheren Wörter. Die viersylbigen Wörter werden in-

\*) Man unterscheidet nämlich bei dem Versmaasse die Endigungen der Zeilen, je nachdem dieselben mit langen oder kurzen Sylben geschehen, in männliche und weibliche. Bei den ersteren ist also die Endigungssylbe einer Zeile lang und bei den letzteren kurz. Diesem nach enthält die erste von den beiden hierstehenden Zeilen eine männliche, und die zweite eine weibliche Endigung:

„Der Herr ist Gott und keiner mehr  
Lobpreist ihn alle Frommen.“

\*\*) Das e in diesen Doppellauten wird bekanntlich bei einer Sylbendehnung wie ein gehaltenes a gesungen; zum Beispiel in den Wörtern: Heil — Zeit — Leid — Einheit u. s. w.

dessen bezüglich ihrer Scansion wie zwei zweisylbige behandelt, wobei es einerlei ist, ob sie aus zwei Hauptwörtern zusammengesetzt, oder selbstständig gebildete Wörter sind; man lässt nämlich bei ihrer Takteintheilung stets die langen Sylben mit den kurzen abwechseln; und zwar so: dass entweder die erste und dritte, oder die zweite und vierte Sylbe eine lange ist. In der Prosodie gibt es allerdings auch Worte (oder Sylbenfüsse) von zwei, drei und vier langen oder kurzen Sylben nach einander; dies ist jedoch nicht im Gesange der Fall, denn in diesem können wegen des steten Wechsels von Nieder- und Auftakt nie zwei gleich lange Sylben nach einander folgen, und wenn auch zwei neben einander stehende Töne von einer Zeitdauer im Allgemeinen als für ganz gleich genommen werden, so sind sie dennoch in Ansehung ihres Accenten verschieden, weshalb in einem Worte von zwei gleich langen Sylben entweder die erste oder zweite Sylbe hinsichtlich ihrer Stellung in dem Takt als kurz erscheint. (Es müsste denn jede derselben einen ganzen Takt für sich in Anspruch nehmen.) Das Wort „Christus“, welches zwei lange Sylben enthält, wird sonach stets am natürlichsten im Wiedertakte beginnen, wodurch seine zweite Sylbe in den Auftakt fällt.

Ich mache nun auch noch auf die Art der Sylbendehnung von einigen viersylbigen Wörtern aufmerksam, zum Beispiel: Heeresschaaren — Friedensbotschaft — Glaubenseifer — oder: ehrenhafte — unerreichbar — allgewaltig; von diesen Wörtern ist die erste und dritte Sylbe lang, weshalb jede derselben beliebig gedehnt werden kann. Dagegen wird sich bei Wörtern, deren zweite und vierte Sylbe lang ist, zum Beispiel in Gerechtigkeit — Verkündigung — Zufriedenheit — allemal besser die zweite und die vierte Sylbe für eine Dehnung eignen. Ganz entschieden ist dies jedoch bei solchen Worten wie die folgenden: erfreuliche — geheiligte — begangene —, denn bei diesen fällt der Accent nur auf die zweite Sylbe.

Für eine Dehnung der vierten Sylbe dürfte sich aber nur äusserst selten eine Veranlassung zeigen, da es unter den viersylbigen Wörtern nur wenige gibt, in welchen die letzte Sylbe die allein betonte ist. Ausserdem wird man es auch hier meistens vorziehen, anstatt der letzten die zweite Sylbe zu dehnen. Als derartige Worte mögen die drei folgenden gelten: Errungenschaft — vermaledeyt — gebenedeyt —, wovon indessen eigentlich nur das letzte die unzweifelhafte Beschaffenheit eines solchen Wortes hat, indem bei den zwei andern Wörtern auch die zweite Sylbe als eine betonte angesehen werden kann. Im ganzen lässt es sich jedoch an diesen drei Worten schon erkennen, wie wenig zweckmässig eine längere Dehnung ihrer letzten Sylbe sein würde.

Zu den viersylbigen Wörtern, deren Betonung zweifelhaft ist (und überhaupt für die Musik unbequem sind), gehören auch noch diese: Trostlosigkeit — Unduldsamkeit — Abgötterey — u. s. w., weshalb man sowohl bei diesen als bei den vorhergehenden Arten allemal besser thut, sich darin der Sylbendehnung ganz zu enthalten.

Das bisher über diese Materie Erklärte mag für den Schüler um so mehr genügen, als sich bei den folgenden Fugen ohnehin noch Manches zeigen wird, was ihm in dieser Beziehung zur ferneren Belehrung dienen kann, und ich habe daher nur noch Einiges über die im Gesange gebräuchlichen Wiederholungen von einzelnen Phrasen oder Worten zu erörtern.

Die öfteren unmittelbaren Wiederholungen der Worte in einem Fugentexte sind ein weiteres Vorrecht des Gesanges, welchem hierin ein viel grösserer Spielraum als der gewöhnlichen Rede gestattet ist. Derartige Wiederholungen, bei welchen zuweilen ein Wort drei- bis viermal nacheinander erscheinen kann, werden gewiss schon manchem meiner Leser in Gesangcompositionen (besonders in solchen von ernstem Charakter) aufgefallen, und darin als unmotivirt vorgekommen sein, ohne sich deren Zweck recht klar gemacht zu haben. Um daher den Grund dieses Verfahrens an einem inhaltreichen Spruche zu bethätigen, wähle ich die letzten Worte des Erlösers am Kreuze: „Vater, in deine Hände empfehle ich meinen Geist“, welche man sich sonach als Text einer Fuge zu denken hat.

Sobald also dieser Text in jeder Stimme vollständig vorgetragen wurde, könnte zuerst nur das Wort „Vater“ mehrmals nacheinander als Ausrufung verwendet, nachher aber auch die übrigen Worte in folgende Einschnitte abgetheilt und jeder Einschnitt öfter wiederholt werden; zum Beispiel: Vater, — in deine Hände — empfehle ich meinen Geist. Eine Absonderung dieses Spruches wie die nachstehende wäre jedoch fehlerhaft: Vater, — in deine — Hände empfehle ich — meinen Geist; denn dieser Spruch hat nur nach den Worten: Vater und Hände zwei fühlbare Einschnitte, welche nicht umgangen werden dürfen, weil sonst dessen innerer Zusammenhang durch eine falsche Declamation entstellt würde. Doch könnten diese Worte mit Beibehaltung ihrer zwei Haupteinschnitte auch noch in mehrere kleine Einschnitte abgetheilt werden; zum Beispiel auf folgende Art: Vater, — in deine Hände — empfehle ich — meinen Geist, — was aber nur in kurzen Zwischenräumen zu geschehen hätte.

So widernatürlich übrigens eine falsche Declamation der Textesworte einer Fuge ist, um so vortheilhafter ist dagegen eine logisch richtige Anwendung derselben. Eine gut gewählte Wiederholung der einzelnen Worte und Phrasen einer Gesangfuge ist aber schon deshalb einem fortwährenden Vortrage ihres vollständigen Textes vorzuziehen, weil damit eine gesteigerte Ausdrucksweise seines Inhalts erzielt wird; denn gleichwie man bei einer Rede mitunter auf etwas schon vorher Gesagtes zurückkömmt, und es noch einmal nachdrücklicher ausspricht, ebenso pflegt man auch im Gesange bei manchen Worten länger zu



verweilen, um durch deren öftere Wiederholung ein erhöhtes Interesse an denselben zu bezwecken. Von diesem Gesichtspunkte ausgehend hat daher eine Wortwiederholung wie die nachstehende: Vater — Vater — in deine Hände — deine Hände — empfehle ich — empfehle ich meinen Geist — empfehle ich meinen Geist —, obschon sie beim bloßen Lesen absurd erscheint, im Gesange ihre volle Berechtigung.

Wenn ich nun auch bei den vorstehenden Erklärungen in Betreff der Behandlung eines Fugentextes länger verweilte, als ich es anfangs eigentlich willens war, so halte ich diesen Gegenstand dennoch für wichtig genug, um mir darüber keines Vorwurfs bewusst zu werden, indem ich durch dieselben auf Alles aufmerksam gemacht zu haben glaube, was für die hierin noch unerfahrenen zu wissen nöthig ist, wenn sie bei ihren ersten Entwürfen einer Gesangfuge hinsichtlich deren regelrechten Scansion nicht jeden Augenblick in Zweifel gerathen wollen; auch kann ich mich dafür bei den folgenden Beispielen dieser Compositions-gattung (in welchen man all' das vorher über dieselben Ausgesprochene realisirt finden wird) um so kürzer fassen. Eine Vorführung von zwei- und dreistimmigen Beispielen halte ich jedoch schon deshalb für überflüssig, weil es nicht gebräuchlich ist, Chorfugen mit weniger als vier Stimmen zu setzen. Wollte der Schüler aber demohngeachtet seine Uebungen mit einer zwei- oder dreistimmigen Fuge beginnen, dann hat er, um deren Widerschläge in einem den Tonlagen der Singstimmen angemessenen Verhältnisse bilden zu können, für eine zweistimmige Fuge unter den vier folgenden Zusammenstellungen von zwei Stimmen:

- 1) Bass und Tenor,
- 2) Tenor und Alt,
- 3) Alt und Sopran, oder
- 4) Sopran und Bass,

und für eine dreistimmige Fuge nur unter den zwei folgenden Zusammenstellungen von drei Stimmen:

- 1) Bass, Tenor und Alt, oder
- 2) Tenor, Alt und Sopran

eine zu wählen; denn keine andere Zusammenstellung von zwei, drei oder vier Normalsingstimmen würde dem hier vorge-setzten Zwecke (bezüglich der Bildung von Widerschlägen) entsprechen.

Wegen der eigentlichen Beschaffenheit eines Fugentextes bleibt mir nun nur noch wenig zu sagen übrig, indem dazu ein jeder kurze inhaltreiche Spruch verwendet werden kann. Die meisten Fugentexte bestehen nämlich entweder aus kurzen Bibel-sprüchen, aus dem ersten Einschnitte eines Kirchenliedes, oder aus den Anfangsworten der verschiedenen Piècen einer Messe und sonstigen Compositionen des römischen Cultus; auch selbst das Wort „Amen“ ist für einen Fugentext hinreichend. Die hier folgenden Sprüche sind sämmtlich für diesen Zweck geeignet, wovon sich daher der Schüler für seine ersten Versuche in dieser Compositions-gattung eine wählen kann, im Falle er um solche in Verlegenheit sein sollte.

- 1) Danket dem Herrn, und preiset seinen Namen.
- 2) Ehr' Preis und Dank sei unserm Gott!
- 3) Ihr Heiligen, lobsinget dem Herrn.
- 4) Fallet nieder, und rufet an den Namen des Herrn!
- 5) Denn seine Gnade waltet über uns in Ewigkeit, Halleluja!
- 6) Ich weiss, dass mein Erlöser lebt.
- 7) Gott ist der Herr, des Himmels und der Erden.
- 8) Wer beharret bis ans Ende, der wird selig.
- 9) Kyrie eleison!
- 10) Dona nobis pacem!
- 11) Sanctus Dominus, Deus Sabaoth!
- 12) Pleni sunt coeli et terra gloria ejus.

An dem sechsten dieser Sprüche (in welchem die persönlichen Fürwörter „ich“ und „mein“ enthalten sind) lässt sich erkennen: dass der Inhalt eines Fugentextes, obgleich derselbe von einem Chore vorgetragen wird, dennoch keineswegs nur in der Mehrheit (im Plural oder im Allgemeinen) ausgesprochen zu werden braucht, sondern solches auch ebensowohl in der Einheit (im Singular) geschehen kann; und dies zwar: ohne dadurch die allgemeine Stimmung einer Fuge zu gefährten. In diesem Falle ist nämlich jede einzelne Chorstimme gleichsam als eine für sich allein singende Person anzusehen, die — wenngleich im Vereine mit noch vielen andern Personen — durch irgend eine religiöse Gemüthsstimmung angeregt, ihren Empfindungen im Gesange Ausdruck zu verleihen sucht.

Das erste Beispiel einer Gesangfuge soll die hier stehende sein, welche nach dem schon öfter für diesen Zweck benützten 150sten Psalm Davids: „Alles was Odem hat, lobe den Herrn; Halleluja!“ entworfen ist.



1 2 3 4 5 6 7 8

Al - les was O - dem hat, lo - be den Herrn, Halleluja lo - be den Herrn Al - les lo - be den Herrn Al - les

Al - les was O - dem hat lo - be den

9 10 11 12 13 14 15 16 17

Al - les was O - dem hat lo - be den Herrn Halleluja lo - be den Herrn Al - les lo - be den

Al - les was O - dem hat

Al - - - - - les was O - dem hat lo - be den Herrn.

Herrn Halleluja lo - be den Herrn Al - les Al - - - - -

18 19 20 21 22 23 24 25 26

Herrn Al - les Al - - - - - les was O - dem hat lo - be den Herrn. Halle -

lo - be den Herrn Halleluja lo - be den Herrn Al - les lo - be den Herrn Al - les Al - - - - -

Halle - lu - ja! Al - les lo - be den Herrn Halleluja lo - be den Herrn Al - - - - - les was

- - - - - les was O - dem hat lo - be den Herrn. Halle - lu - ja! Al - les Al - les

27 28 29 30 31 32 33 34 35

lu - ja! Halle - lu - ja! Halle - lu - ja! Halle - lu - ja! Alles lo - - - -

- - - - - les was O - dem hat lo - be den Herrn Halle - lu - ja! Halle - lu - ja! Alles lo - be Al - - -

O - dem hat lo - be den Herrn Al - les lo - be den Herrn Al - les lo - - be Al - les lo - be den Herrn.

lo - be den Herrn Al - les lo - be den Herrn, Halle - lu - ja! Alles lo - be den Herrn. Halle - lu - ja! Halle - lu - ja!

36 37 38 39 40 41 42 43 44

be den Herrn, Halle-lu-ja! Alles lo-be den Herrn Al-les lo-be den Herrn.  
 - - - les lo-be den Herrn Halle-lu-ja! Halle-lu-ja! Al-les lo-be den  
 Al-les was O-dem hat lo-be den Herrn Halleluja lo-be den Herrn Al-les  
 Al-les was O-dem hat lo-be den Herrn Al-les lo-be den Herrn Al-les Al - - -

45 46 47 48 49 50 51 52 53

Halle-lu-ja! Halle-lu-ja! Al-les lo - - - be den Herrn Halle -  
 Herrn. Al-les Al - - - les Al-les  
 Al - - - les was O-dem hat lo-be den Herrn, Al-les Al-les  
 - - les was O-dem hat lo-be den Herrn, Halle-lu-ja! Halle-lu-ja! Al-les lo - - - be den

54 55 56 57 58 59 60 61 62

lu-ja! Al-les lo - - - be den Herrn Halle-lu-ja! Halle-lu-ja!  
 Al-les lo - - - be den Herrn Halle-lu-ja! Halle-lu-ja! Al-les was O-dem hat  
 lo-be den Herrn Halle-lu-ja! Al-les Al-les lo-be den Herrn Halle-lu-ja! was O - - -  
 Herrn. Halle-lu-ja! Al-les Al-les lo - - - be den Herrn Al-les

63 64 65 66 67 68 69 70 71

Al-les was O-dem hat lo-be den Herrn Halleluja lo-be den Herrn, Al-les lo-be den Herrn.  
 lo-be den Herrn, Halle-lu-ja! Halle-lu-ja! Halle-lu-ja! Halle-lu-ja! Alles  
 - - - dem hat Al-les Al - - - les lo-be den Herrn. Halle -  
 lo-be den Herrn. Halle-lu-ja was O-dem hat lo-be den Herrn. Al-les was

72 73 74 75 76 77 78 79 80

Alles lo - - - be Alles lo - - - be den Herrn. Al - les lo - - -

lo - - - be den Herrn Al - les Al - les Al - les lo - - - be den

- lu - ja! Halle - lu - ja! Al - les was O - dem hat lo - be den Herrn Al - les lo - be den Herrn Halleluja Al - les

O - dem hat lo - be den Herrn Al - les lo - - - be den Herrn, Halleluja Al - les Al - les

81 82 83 84 85 86 87 88 89

- - - be den Herrn Halle - lu - ja! Al - les was O - dem hat lo - be den Herrn Halleluja

Herrn Al - les Al - les Al - les Al - les was O - dem hat lo - be den Herrn, Halle - lu - ja was O - - -

Al - les Al - les lo - be den Herrn Al - les Al - les was O - dem hat lo - be den Herrn Al - les Al - les

lo - - - be den Herrn Halle - lu - ja! Al - les Al - les Al - les lo - be den Herrn.

90 91 92 93 94 95 96 97 98

lo - be den Herrn, Al - les lo - be den Herrn Al - les Al - - - les

- - - dem hat lo - be den Herrn Al - les Al - les Al - les Al - les was

lo - be den Herrn Halle - lu - ja! Al - les was O - dem hat lo - be den

Al - les was O - dem hat lo - be den Herrn Halleluja lo - be den Herrn Al - les lo - - - be

99 100 101 102 103 104 105 106 107

Al - les Al - les was O - dem hat lo - be den Herrn Halleluja lo - be den Herrn Al - les Al - les

O - dem hat lo - be den Herrn Al - les lo - - - be lo - be lo - be Al - - -

Herrn Al - les Al - les Al - - - les was O - dem hat Al - - - les lo - be den

lo - - - be den Herrn. Al - les was O - dem hat lo - be den Herrn Halleluja lo - be den

108 109 110 111 112 113 114 115 116

Al - les lo - be den Herrn. Al - les lo - - - be den Herrn Al - les was

les lo - be den Herrn, Al - les lo - be den Herrn, Halle - lu - ja!

Herrn Al - les Al - les was O - dem hat lo - be den Herrn Al - les Al - les Halle - lu - ja, Alles lo - be den Herrn, Hal - le -

Herrn. Halle - lu - ja! Halle - lu - ja! Alles lo - be den Herrn Halleluja lo - be den Herrn Halle - lu - ja! Al - les

117 118 119 120 121 122 123 124 125

O - dem hat lo - be den Herrn Al - les Al - les was O - dem hat lo - be den Herrn Al - les lo - - be den

Halle - lu - ja! Halle - lu - ja! Alles lo - - - be den Herrn Al - les lo - - be den

lu - ja! Halle - lu - ja! Halle - lu - ja! Alles lo - be den Herrn, Al - les lo - - be den

Al - les Al - les Al - les Al - les Al - les lo - be den Herrn, Al - les lo - - be den

126 127 128 129 130 131 132 133

Herrn Al - les lo - - - be den Herrn Al - les Al - les lo - be den Herrn.

Herrn Halle - lu - ja! Al - les lo - be Al - les lo - - - be den Herrn.

Herrn Halle - lu - ja! Al - les lo - be Al - les lo - - - be den Herrn.

Herrn Al - les lo - - - be den Herrn Al - les lo - - - be den Herrn.

Dass die für diese Fuge gewählte dreitheilige Taktart der Scansion ihres Textes am besten entspricht, davon kann man sich leicht überzeugen, wenn man diesen Text in einer geraden Taktart zu scandiren versucht, weil alsdann der Wortausdruck desselben keinesfalls ein so natürlicher sein wird.

Zu langen Dehnungen war hier besonders die erste Sylbe von den Worten: „Alles“ — „Odem“ — und „lobe“ geeignet; und obschon auch das Wort „Halleluja“ dazu hätte verwendet werden können, so erscheint dasselbe doch nur als Ausrufung, in welcher Eigenschaft indessen auch das Wort „Alles“ häufig vorkommt. Die Auffindung einer weiteren Verwendung der Worte dieser Fuge, sowie die der darin enthaltenen Engführungen und sonstigen thematischen Entwicklungen kann ich nun um so eher der Urtheilskraft des Studirenden anheim gestellt sein lassen, als ich nach allen den bereits gegebenen Definitionen über die in diesem Buche vorgeführten, mannigfachen Fugenarten zuversichtlich annehmen darf, dass derselbe davon schon so viel Verständniss erlangt haben wird, sich den Plan eines jeden derartigen Tonstückes selbst hinlänglich klar machen zu können. Hingegen glaube ich aber über eine in den Singstimmen zuweilen vorkommende eigenthümliche Notirungsart noch Einiges erwähnen zu müssen. Diese Eigenthümlichkeit besteht indessen in nichts Anderem, als in einer jeweiligen Absonderung der Achtel-, Sechszehntel- und Zweiunddreissigstelnoten, welche bekanntlich der leichteren Uebersichtlichkeit wegen gewöhnlich durch deren Werth angegebende Querstriche mit einander verbunden

werden. Eine solche Absonderung dieser Notengattungen ist daher im Gesange nur dann in Anwendung zu bringen, wenn auf jeder von mehreren nach einander folgenden Sylben nur eine Note gesungen wird, wie dies zum Beispiel im 4. Takte der vorstehenden Fuge bei dem Worte: „Halleluja“ der Fall ist, wo über jeder Sylbe eine abgesonderte Achtelnote steht; oder auch, wenn bei vier oder noch mehr nach einander folgenden Achteln (oder Sechszehnteln), deren nur zwei für eine Sylbe bestimmt sind, weil dieselben alsdann zu zwei und zwei abgetheilt werden, wie im 7. Takte dieser Fuge; denn bei den Sylbendehnungen, wo häufig auf eine Sylbe mehrere Takte nach einander nur Achtel oder Sechszehntel gesungen werden, bleibt die gewöhnliche Notenschrift so lange in Ausübung, bis es die Umstände erfordern, davon abzugehen, und damit wieder in Rücksicht der einzelnen Sylben zu verfahren, wovon man ebenfalls in obiger Fuge (zum Beispiel vom 51. zum 52. Takte) der Fälle genug vorfinden wird. Der Grund von derartigen Absonderungen der kürzeren Notengattungen ist selbstverständlich nur dieser: um dadurch die Anzahl der Noten, welche auf eine Sylbe gesungen werden sollen, genau zu bezeichnen.

Als ebenfalls zur Kenntniss einer Gesangfuge gehörig, kann auch die grammatikalisch richtige Behandlung ihres Textes angesehen werden, und ich will daher hiervon noch das für die darin Unkundigen zu wissen Nöthige in aller Kürze mittheilen.

Durch die öfteren Wiederholungen der Worte und Phrasen eines Fugentextes bilden sich in jeder Stimme einer Gesangfuge bald kürzere und bald längere Einschnitte und Perioden, wovon die ersteren (ganz unabhängig von der ursprünglichen Beschaffenheit des Textes) der allgemeinen Regel gemäss durch Kommas, Semikolons oder Ausrufungszeichen, und die letzteren durch Punkte begrenzt werden müssen. Man hat also hierin volle Freiheit und verfährt dabei so, wie es die logische Folge der Worte erfordert.

Zu dieser nachträglichen Bemerkung bestimmte mich lediglich die Erfahrung, dass die Neulinge in der Gesangfuge (oder in Gesangcompositionen überhaupt) oft nicht wissen, wie sie sich wegen einer richtigen Anwendung der Interpunctionen zu verhalten haben, und dieselben deshalb entweder ganz hinweglassen, oder am unrichten Platze anbringen.

## 18.

### Von den Doppelfugen für Singstimmen.

Wie man aus dem vorhergehenden Abschnitte erfahren hat, besteht der Text einer einfachen Gesangfuge aus einem kurzen, in sich selbst abgeschlossenen Spruche, der keiner weiteren Bekräftigung seines Inhaltes bedarf. Ist hingegen ein Spruch so beschaffen, dass er sich in zwei Haupttheile absondert, wovon jeder Theil auch zugleich einen für sich allein bestehenden Spruch bildet, dann giebt ein solcher Text die Veranlassung zu einer Doppelfuge, weil in diesem Falle ein jeder von beiden Sprüchen ein besonderes Thema verlangt \*).

Ob in einer Doppelfuge für Singstimmen die beiden Themas (das Subjekt und Contrasubjekt) kurz nach einander eintreten können, oder ob das zweite Thema erst nach Beendigung des ersten folgen kann, hängt allemal von dem Wortsinne des zweiten Spruches ab. So kann man zum Beispiel bei Fugentexten, wie die drei nachstehenden:

- 1) Liebet Gott und preiset seinen Namen;  
denn er hat uns zuerst geliebt.
- 2) In der Welt ist Alles eitel,  
so sprach der weise König Salomo.
- 3) Herr sei uns gnädig ewiglich,  
und gieb uns deinen Frieden,

mit dem Contrasubjekte (und sonach auch mit dem zweiten Spruche) auf keinen Fall früher eintreten, bevor das erste Subjekt mit dem ersten Spruche deutlich ausgesprochen ist, weil bei diesen Texten der Inhalt des zweiten Spruches als Ergänzung des Inhalts vom ersten Spruche dient. Ein Anderes ist es aber bei Sprüchen der folgenden Art:

- 4) Lobpreiset die Güte des Herrn;  
Lobsingt ihm alle Frommen.
- 5) Ich habe dich bei deinem Namen gerufen;  
denn ich habe dich erlöst.
- 6) Kyrie eleison!  
Christe eleison!

denn bei solchen kann das zweite Subjekt sowohl schon während dem ersten Subjekte, als auch nach dessen Beendigung eintreten, indem hier der Wortsinn von beiden Subjekten ein mehr gemeinschaftlicher ist. — Die nun folgende Fuge hat den zweiten der vorstehenden Texte zur Grundlage, und ihr Contrasubjekt tritt demgemäss erst nach der Beendigung des Hauptsubjektes ein.

\*) Im Verlaufe dieses Abschnittes wird es sich jedoch zeigen, dass auch ein einfacher (für sich bestehender) Spruch zu einer Doppelfuge benutzt werden kann.

1 2 3 4 5

In der Welt ist Al-les ei-tel Al-les ei-tel ei-tel, so sprach der wei-se Kö-nig Sa-lo-

In der Welt ist Al-les ei-tel Al-les

6 7 8 9

mo, so sprach der wei-se Sa-lo-mo, so sprach der Wei-se der wei-se Kö-nig Sa-lo-mo, so sprach der wei-se Kö-nig

ei-tel ei-tel, so sprach der wei-se Kö-nig Sa-lo-mo, so sprach der wei-se Sa-lo-

In der Welt ist Al-les ei-tel Al-les ei-tel ei-tel

10 11 12 13

In der Welt ist Al-les ei-tel Al-les ei-tel ei-tel, so sprach der wei-se

Sa-lo-mo, so sprach der wei-se der wei-se

mo, so sprach der Wei-se der wei-se Kö-nig Sa-lo-mo, so sprach der wei-se Kö-nig Sa-lo-mo.

tel, so sprach der wei-se Kö-nig Sa-lo-mo, so sprach der wei-se Sa-lo-mo, so sprach der Wei-se der

14 15 16 17

Kö-nig Sa-lo-mo, so sprach der wei-se Sa-lo-mo, der Kö-nig Sa-lo-mo, so sprach der wei-se Sa-lo-

Sa-lo-mo, der wei-se Sa-lo-mo,

In der Welt ist Al-les ei-tel Al-les

wei-se Kö-nig Sa-lo-mo, der Kö-nig Sa-lo-mo.

18 19 20 21

mo, so sprach der König Sa - lo -  
der wei-se König Sa - lo - mo der wei-se Sa - lo - mo, der Kö-nig Sa - lo - mo,  
ei - tel ei - - - - tel, so sprach der weise Sa - lo - mo, der Kö-nig Sa - lo - mo,  
In der Welt ist Al - les ei - tel Al - les ei - tel ei - - - -

22 23 24 25

mo, so sprach der Wei - se der wei-se Sa - lomo, so sprach der so sprach der  
so sprach der Wei - se der wei-se Sa - lomo.  
so sprach der wei - se Kö - nig, so sprach der Wei - se so sprach der  
tel, so sprach der Wei - se der wei-se Sa - lomo, so sprach der Kö - nig Sa - lo - mo, so sprach der

26 27 28 29

weise Sa - lo - mo, so sprach der wei - - se Kö - - nig Sa - lo - mo, so sprach der wei-se Sa - lo - mo, der Kö-nig  
In der Welt ist Al - les ei - tel Al - les ei - tel ei - - - - tel, so sprach der  
wei - se Sa - lomo, so sprach der Kö - nig, so sprach der wei - se Kö - nig;

30 31 32 33

Sa - lomo. In der Welt ist  
Wei - se, der wei-se Sa - lo - mo, so sprach der wei - se Sa - - lo - mo;  
Wei - se, der wei-se Sa - lo - mo, so sprach der wei - se Sa - - - lo - mo, so sprach der Wei - se,  
so sprach der Wei - se, der wei-se Sa - lo - mo, der Kö-nig Sa - lo - mo, so sprach der wei - - se

34 35 36 37

Al - les ei - tel Al - les ei - tel, ei - - - - tel, so sprach der Wei - se, der wei - se Sa - lomo,

so sprach der Wei - se, der wei - se Kö - nig Sa - lomo, so sprach der

der wei - se Sa - lo - mo. In der Welt ist Al - les

Kö - - nig Sa - lo - mo, so sprach der wei - se Sa - lo - mo, so sprach der wei - se Sa - lo - mo,

38 39 40 41

so sprach der wei - se Kö - nig Sa - - lo - mo, so sprach der Wei - se, so sprach der Kö - - - nig Sa - - - lo -

wei - se Sa - - - lo - mo. In der Welt ist Al - les ei - tel, sprach der wei - se Kö -

ei - - tel, ist Al - - les ei - tel; so sprach der wei - se Sa - lo -

so sprach der Wei - se, der Kö - nig Sa - - lo - mo.

42 43 44 45

mo. In der Welt ist

- - - - nig Sa - - - lo - mo, der wei - se Sa - lo - mo.

mo, so sprach der Kö - - - nig Sa - lo - mo, so sprach der wei - se Sa - lo - mo, der wei - se Kö - nig der

In der Welt ist Al - les ei - tel, Al - les ei - tel, ei - - - - tel, so sprach der wei - - se

46 47 48 49

Al - les ei - tel Al - les ei - tel, ei - - - - tel, so sprach der König Sa - lo - mo, so sprach der wei - se Sa - lo -

In der Welt ist Al - les ei - tel Al - les ei - tel ei - - - -

wei - se Kö - nig Sa - lo - mo, so sprach der wei - se Sa - lo - mo.

Kö - - - nig Sa - lo - - mo, der wei - se Sa - lo - mo, der wei - se Kö - nig Sa - lo - mo, der wei - se Kö - nig Sa - lo -



50 51 52 53

mo, sprach der Wei - se der wei - se Kö - nig Sa - lo - mo, so sprach der Wei - se der

tel, sprach der wei - se Kö - - - nig Sa - lo - mo, so sprach der wei - se Sa - lo - mo.

In der Welt ist Al - les ei - tel, Al - les ei - tel, ei - - - - tel, so sprach der

mo, sprach der wei - se Sa - lo - mo, der wei - se Kö - nig Sa - lo -

54 55 56 57

wei - se Sa - - - lo - mo, der wei - - - se Sa - lo - mo. In der Welt ist Al - les

In der Welt ist Al - les ei - tel Al - les ei - tel Al - les ei - tel, ist Al - les

wei - se Sa - lo - mo. In der Welt ist Al - les ei - tel Al - les ei - tel,

mo. In der Welt ist Al - les ei - tel Al - les

58 59 60 61

ei - tel Al - les ei - tel, ist Al - les ei - tel Al - les ei - tel, ist Al - les ei - tel Al - les

ei - tel, ist Al - les ei - tel Al - les ei - tel, ist Al - les

ist Al - les ei - tel, ist Al - les ei - tel Al - les ei - tel ist Al - les ei - tel Al - les ei - tel

ei - tel, ist Al - les ei - tel ist Al - les ei - tel Al - les ei - tel.

62 63 64 65

ei - telsprach der wei - se Sa - lo - mo. In der Welt ist Al - les ei - tel Al - les ei - tel Al - les

ei - tel Al - les ei - tel Al - les ei - telsprach der wei - se Sa - lo - mo so sprach der wei - se, so sprach der

so sprach der Wei - se der wei - se Kö - nig Sa - lo - mo, der wei - se

In der Welt ist Al - les ei - tel Al - les ei - tel Al - les ei - - - -

70 71 72 73

Sa - - - lo - mo, so sprach der wei - se Sa - lo - mo.

Sa - - - lo - mo, so sprach der wei - se Sa - lo - mo.

Sa - - - lo - - - mo, so sprach der wei - se Sa - lo - mo.

Sa - - - lo - - - mo, so sprach der wei - se Sa - lo - mo.

Der erste Wiederschlag dieses Beispiels hat scheinbar ganz das Aussehen einer einfachen Fuge; denn das Contrasubjekt desselben, welches sich dem Hauptsubjekte (durch alle vier Stimmen) unmittelbar anreihet, könnte auch für eine blosser Gegenharmonie gehalten werden; da aber beide Subjekte im Contrapunkt der Oktave stehen, und ausserdem auch jedes einen besonderen Text enthält, so lässt sich dadurch die Anlage einer Doppelfuge dennoch nicht verkennen. Zu diesem Verfahren (die beiden Subjekte dieser Fuge in jeder Stimme nach einander einzuführen) gab nur allein der Text die Veranlassung; es schien mir nämlich das Natürlichste, denselben wenigstens zu Anfang in seinem vollständigen Zusammenhange einzuführen, weil dessen zweite Phrase der ersten gleichsam als eine Bestätigung des vorher Gesagten beigegeben erscheint. Wie indessen nachher die beiden Subjekte (und der damit verbundene Text) auch noch in anderer Weise in Anwendung gebracht wurden, und zu mannigfachen Zergliederungen und Combinationen Gelegenheit boten, wird der Leser bei aufmerksamer Prüfung derselben sehr leicht selbst herausfinden, weshalb ich sofort zu einem zweiten Beispiele dieser Fugenart übergehe, von welchem das Contrasubjekt zum Hauptsubjekte nächst seiner Versetzung in die Octave auch zugleich eine solche in die Duodecime und Undecime gestattet.

1 2 3 4 5

Ky - ri - e e - le - -

Ky - - - ri - e e - le - - - i - - - son, e - le - i - son, e - le - - - i - son, e - le - - i

Ky - ri - e e - le - i - son e - le - - -

Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - - i - son, e - le - - - - - i - son, e

6 7 8 9 10

son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, e -

son, e - le - i - son. Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le -

son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son.

- le - i - son. Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - i - son, e - le -

11 12 13 14 15

le - i - son. Kyrie e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son,

i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le -

Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le -

i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son.

16 17 18 19 20

e - le - - - - i - son, e - le - - - - i - son. Ky - - - ri - e e -

- - - i - son, e - le - - i - son, e - le - - - - i - son. Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - i -

- son, e - le - - - i - son, e - le - i - son, e - le - - i - son, e - le - - i - son. Ky - ri - e e - le - i - son, e -

Ky - - ri - e e - le - - - i - son, e - le - - - i - son, e - le - i - son, e -

[illegible]

26 27 28 29 30

- son. Kyri-e e-le-i-son, e-le - - i-son, e-le-i-son, e-le - - - i-son,

- son, e-le-i-son, e-le - - - i-son. Ky - - ri-e e-le - - - i - - -

Ky - - ri-e e-le - - - i - - - son, e-le-i-son. Kyri-e e-le-i-son, e-le-i-

- son, e-le-i-son, e-le-i-son. Kyri-e e-le-i-son, e-le - - i-son, e-le-i-

31 32 33 34 35

e-le-i-son, e-le - - i-son, e-le - - - i-son. Ky-ri-e e-le-i-son, e-le - - i-son, e-le-i-

- son, e-le - - - i-son, e-le-i-son, e-le - - - i-son, e-le-i-son,

- son, e-le - - - i-son. Ky - ri-e e-le - - - i - - -

- son, e-le - - i-son, e-le-i-son, e-le-i-son,

36 37 38 39 40

- son, e-le - - - i-son, e-le-i-son. Ky - - ri-e e-le - - - i - - -

e-le - - i-son, e-le - - - i-son, e-le - - - i-son, e-le - - - i-son,

- son, e-le - - - i-son, e-le - - i-son.

- son, e-le - - - i-son, e-le - - - i-son. Kyri-e e-le-i-son, e-le - - i-son, e-le-i-

41 42 43 44 45

- son, e-le-i-son, e-le - - i-son, e-le-i-son, e-le-i-son, e-le - - - i-son, e-le - - - i-

Kyri-e e-le-i-son, e-le - - i-son, e-le - - - i-son, e-le - - - i-son, e-le - - - i-

Ky - - ri-e e-le - - - i - - - son, e-le-i-son, e-le - - - i-son, e-le - - - i-son, e-

- son, e-le - - i-son, e-le-i-son, e-le-i-son, e-le-i-son,

56 57 58 59 60

son. Ky - ri - e e - le - - - i - - - son. Kyri-e e - le - - - - - i - son, e - le - i -

- son, e - le - - - i - son. Kyri-e e - le - i - son, e - le - - i - son, e - le - i - son. Kyri - e e - le - - - i - - -

- son, e - le - - - i - son, e - le - - - i - son. Kyri-e e - le - - - i - son, e - le - - i -

- - son, e - le - - i - son. Ky - ri - e e - le - - - i - - -

61 62

son, e - le - - i - - son.

son, - e - le - - i - son.

son, - - e - le - i - - son.

- - son, e - le - i - - son.

Da, wie man bereits schon wahrgenommen haben wird, in dieser Fuge die beiden Subjekte über einerlei Textesworte entworfen sind, so brauchte das Contrasubjekt den Vortrag des Hauptsubjektes nicht erst abzuwarten, und beide wurden daher auch gleich zu Anfang gemeinschaftlich eingeführt. Im Uebrigen mache ich nur noch auf die vorerwähnten Versetzungen der beiden Subjekte in andere Contrapunkte aufmerksam; während nämlich dieselben bis zum 36. Takte nur im Contrapunkte der Oktave vorkommen, erscheint im 39. Takte das Contrasubjekt zuerst in der Unterduodecime, und gleich darauf (im 41. Takte) auch in der Oberundecime; und ebenso zeigt sich auch noch im 57. Takte eine Versetzung des Hauptsubjektes in die Oberduodecime. Alles sonst noch Bemerkenswerthe in diesem Beispiele überlasse ich dem eigenen Nachdenken des Studirenden.

Als drittes und letztes Beispiel einer vierstimmigen Doppelfuge für Singstimmen setze ich nun noch ein solches her, in welchem die beiden Subjekte erst dann vereinigt auftreten, nachdem jedes derselben zuvor allein durchgeführt wurde. Der Text hierzu ist dem „Vater unser“ entnommen und besteht aus den Worten: Vater! Unser Vater, der du bist im Himmel. — Dein ist das Reich, und die Kraft, und die Herrlichkeit, in Ewigkeit. Amen!

1 2 3 4 5 6 7

8 9 10 11 12 13 14

15 16 17 18 19 20 21

Va - ter, un - ser Va - - - ter, der du bist im Him-mel, un - ser Va - - - - - ter, un - ser

Va - - - ter

Va - - - ter, un - ser Va - - - ter der du bist im Him-mel, un - ser

der du bist im Him-mel, un - ser Va - - - - - ter, un - ser Va - - - - - ter.

un - ser Va - - - ter, der du bist im Him-mel, un - ser Va - - - - - ter, un - ser

Va - - - - - ter, un - ser Va - - - - - ter, un - ser Va - ter, un - ser

- - - - - ter, un - ser Va - ter, un - ser Va - - - - - ter. Unser Va - ter! Un - ser

Un - ser Va - ter! Va - ter, un - ser Va - ter! Unser Va - ter, un - ser Va - ter!

22 23 24 25 26 27 28

Va - - - - - ter, un - ser Va - ter;

Va - - - - - ter. Un - - ser Va - ter im Him-mel. Va - - - - - ter

Va - ter! Un - - ser Va - ter im Him-mel. Va - ter, unser Va - - - - - ter, un - ser

Un - - ser Va - ter im Him-mel. Va - - ter, un - ser Va - - - - - ter

29 30 31 32 33 34

Va - ter, un - ser Va - ter! Va - ter, un - ser Va - - - - - ter!

un - - ser Va - - - - - ter der du bist im Him - mel, unser Va - ter! unser Va - - - - -

Va - ter! Va - ter un - ser Va - - - - - ter! Va - - - - - ter,

der du bist im Him-mel, unser Va - ter! Unser Va - ter der du bist im Him - mel.

35 36 37 38 39 40 41

Va - - - - - ter, un - - ser Va - - - - - ter, der du bist im Himmel; der du bist im

- - - - - ter im Him-mel. Va - ter un - ser Va - ter! der du bist im Him-mel,

un - ser Va - - - - - ter der du bist im Him-mel; Va - - - - - ter, un - ser Va - ter!

Va - ter, un - ser Va - ter! Va - ter un - ser Va - - - - -

42 43 44 45 46 47 48

Him-mel, der du bist im Him-mel. Va - - - - - ter, un - - ser Va - - - - - ter.

der du bist im Him-mel, Va - - - - - ter, un - ser Va - - - - - ter, un - ser Va - - - - -

Un - - ser Va - ter, unser Va - - - - - ter. Va - - - - - ter,

- - - - - ter! Un-ser Va - ter! Va - - - - - ter, un - ser

49                  50                  51                  52                  53                  54                  55

The musical score consists of four staves. The top staff is for Soprano, the second for Alto, the third for Bass, and the bottom for Piano. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/8. The lyrics are written below each vocal staff.

Soprano:  
Dein ist das Reich, die Kraft, und die Herr-lich-keit in E - wig - keit, in E - -  
ter, un - ser Va - ter. Dein ist das

Alto:  
un - ser Va - - - - - ter.

Bass:  
Va - - - - - ter, un - ser Va - ter.

56 57 58 59 60 61 62

wig - keit, in E - wig - keit. A - - - - men, A - - - - men, A - men! In

Reich, die Kraft, und die Her-lich-keit in E - wig - keit, in E - - - - wig - keit. A - - - - men! A - - - -

Dein ist das Reich, die Kraft, und die Herrlichkeit, in

63 64 65 66 67 68 69

E - wig - keit, in E - - - wig - keit. A - - - - - men, A - men! A - - - -

- - - - - men! A - - - - - men, A - men! In E - - - wig - keit, A - - - -

E - wig - - - - - keit, A - - - men, A - - - - men.

Dein ist das Reich, die Kraft, und die Herrlichkeit, in E - wig - keit, in E - - - - wig - -

men, A - - - men, in E - - - wig - - keit. Dein ist das Reich und die Herrlichkeit, in E - wig - - - men, A - - - men, A - - men, in E - wig - keit, A - men! A - men! A - men! In E - wig - keit; A - - - keit, in E - - - wig - keit, A - - - men, A



77 78 79 80 81 82 83

keit, A - - - men, in E - wig - keit. Dein ist das Reich, dein ist die Kraft,

In E - wig - keit A - men, A - - - - - men, A - - - - - men, A - -

- - - - - men, A - - - - - men, A - - - - - men, A - - - - -

- - - - - men, dein ist das Reich, dein ist die Kraft, dein ist die

84 85 86 87 88 89 90

dein ist die Herr-lich-keit, in E - - - wig - keit. Dein ist das Reich in E - wig - keit.

- - - - - men, in E - - - wig - - keit. Dein ist das

- - - - - men. Dein ist das Reich in E - - - - - wig - - -

Herr-lich-keit in E - - - wig - keit, die Herr-lich - keit, in E - wig - keit. Dein ist das

91 92 93 94 95 96 97

Dein ist das Reich in E - - - - - wig - keit.

Reich in E - wig - keit, in E - wig - keit.

keit. Dein ist das Reich in E - wig - keit. Dein ist das Reich, die Kraft, und die Herr-lich-keit in

Reich in E - - - - - wig - keit. Va - - ter, un - ser Va - - ter,

98 99 100 101 102 103 104

Va - - ter, un - ser Va - - ter, der du bist im Him-mel. Dein ist das

Dein ist das Reich, die Kraft, und die Herrlichkeit in E - wig - keit. Va - - ter,

E - wig - keit. A - - - men, A - - - - - men, in E - wig - keit.

der du bist im Him-mel. Va - - ter, Va - - - -

105 106 107 108 109 110 111

Reich, die Kraft, und die Herrlichkeit in E - wig - keit, in E - wig-keit, in E - wig - keit; A - - - - -

un - ser Va - - - ter, der du bist im Him-mel. Un - - - ser

Va - - ter, un - ser, Va - - ter, der du bist im

- - - - ter, un - ser Va - ter! Dein ist das Reich, die Kraft und die Herr-lich-keit in E - wig - -

112 113 114 115 116 117 118

men. Va - ter! Unser Va - ter! Unser Va - ter im Him-mel, Dein ist das

Va - - - - - ter, un - ser Va - - - - - ter! Dein ist das Reich und die Herrlich-

Him-mel. Va - ter! Unser Va - ter unser Va - - - ter der du bist im Him-mel.

keit. A - - - - - men, A - - - - - men, A - - - - - men.

119 120 121 122 123 124 125

Reich und die Herrlichkeit. Dein ist das Reich, die Kraft, und die Herr-lich-keit in E - - - wig -

keit in E - wig - keit. Dein ist das Reich und die Herrlichkeit. A - - - - -

Dein ist das Reich und die Herrlichkeit.

Dein ist das Reich und die Herrlichkeit, in E - wig - keit. Dein ist das Reich, die Kraft, und die

126 127 128 129 130 131 132

keit in E - - - - - wig - keit. Dein ist die Herr-lich-keit, Dein ist die

men. Dein ist das Reich und die Herr-lich - keit. Dein ist die Herr-lich-keit.

Dein ist das Reich, die Kraft, und die Herr-lich-keit in E - - - - - wig - keit; Dein ist die Herr-lich-keit,

Herr - lich - keit, in E - - - - - wig - keit. Dein ist die Herr-lich-keit, Dein ist die



133 134 135 136 137 138 139

Herr-lich-keit, Dein ist das Reich und die Herrlichkeit; A - - - - - men, A - - - - - men,

Dein ist die Herr-lich-keit, in E - wig - keit. A - - - - - men.

Dein ist die Herr-lich-keit, in E - wig - keit. Dein ist das Reich und die Herrlich -

Herr-lich-keit, Dein ist das Reich und die Herrlich - keit. Dein ist das Reich die Kraft, und die Herrlichkeit, in E - - - wig -

140 141 142 143 144 145 146 147 148

A - men, A - - - - - men, A - - - - - men. A - men! A - men.

Dein ist das Reich, die Kraft u. die Herrlich-keit in E - - - wig - keit. A - men! A - men.

keit, in E - wig - keit, in E - wig - keit, in E - - - wig - keit. A - men! A - men.

keit in E - wig - - keit. A - men! A - men.

Auch hier enthalte ich mich jeder tiefer eingehenden Erläuterung über die Anlage und Entwicklung der Subjekte dieses Tonstückes, rathe aber dem Schüler, den Ideengang desselben von Anfang bis an's Ende aufmerksam zu verfolgen und sich alles darin Vorkommende recht klar zu machen, wodurch er alsdann sowohl in Bezug auf Combination der beiden Subjekte, als auch auf die Behandlung des Textes gewiss mancherlei finden wird, was ihm bei seinen eigenen Entwürfen von Nutzen sein kann.

Dass in dieser Fuge die Lage der Stimmen öfter eine ungewöhnlich hohe ist, und dieselben die äussersten Grenzen mehrmals berühren, ist nicht in Abrede zu stellen; ich bezeichne desfalls nur den 130. Takt, in welchem der Bass bis auf  $\bar{e}$  steigt. Weil es aber von diesem Takte an auf eine Combination des Anfangsmotivs vom zweiten Subjekte abgesehen ist (welches bis zum 135. Takte vermittelt einer Nachahmung im Contrapunkt der Decime fortgeführt wird), so hätte, um diese hohe Stimmenlage zu umgehen, der ganze Satz verändert werden müssen, und ich habe es daher vorgezogen, denselben so, wie er hier steht, zu lassen.

## 19.

### Von der Choralfuge für Singstimmen.

Alles was früher über die Construction einer Choralfuge für Instrumente gesagt wurde, behält auch bei einer dergleichen für Gesang seine Geltung; und da ausserdem auch die Behandlung der Singstimmen hier ganz dieselbe wie in jeder andern Gesangfuge ist, so bedarf es dazu wohl keiner wiederholten Erklärungen.

Eine Choralfuge, bei welcher die erste Strophe einer Choralmelodie das Thema bildet, kann ich nunmehr ebenfalls übergehen, indem sich dieselbe von andern Gesangfugen durch weiter nichts als durch ihr Thema unterscheidet, und ich gedenke daher dem Leser nur ein solches Beispiel der hier in Rede stehenden Fugengattung vor Augen zu stellen, in welchem der Choral einer selbstständig entworfenen Fuge als „Cantus firmus“ dient.

Für diesen Zweck bestimme ich sofort den Weihnachtschoral: „O grosser Tag! Erwünschte Nacht! Von Engeln selbst besungen“, welchem der Spruch: „Ehre sei Gott in der Höhe, und Friede auf Erden, und den Menschen ein Wohlgefallen“ als Text einer vierstimmigen Fuge beigegeben werden soll. Dass aber dieser Spruch für eine einfache Fuge eine zu grosse Ausdehnung hat, wird man auf den ersten Blick erkannt haben; denn derselbe enthält drei verschiedene

Phrasen, die, obschon sie ein zusammengehöriges Ganze bilden, doch auch für sich einen bestimmten Sinn ausdrücken. Es liegt demnach der Gedanke sehr nahe, jeder von diesen drei Phrasen ein besonderes Motiv zu geben, und mit denselben eine dreifache Fuge (oder besser eine Fuge mit drei Subjekten) zu construiren. Von dieser Idee ausgehend, hat man daher das folgende Beispiel zu nehmen, wiewohl dessen zweites und drittes Subjekt keine ausgeprägten Fugenthemas sind.

1 2 3 4 5 6

Eh - re sei Gott in der Hö - - - - he, sei Gott in der Hö - he, und Frie - de auf Er - den, und den

Eh - re sei Gott in der Hö - - - - he, sei Gott in der

7 8 9 10 Choral. 11 12

O gro - - ser

Men - schen ein Wohlgefal - len, und den Men - - - schenden Menschen ein Wohlge - fal - len, ein Wohlgefal - len.

Hö - he, und Frie - de auf Er - den, und den Men - schen ein Wohlge - fal - len, und den Men - - - schen ein

Eh - re sei Gott in der Hö - - - - he, sei Gott in der Hö - he, und Frie - de auf Er - den, und den

Eh - re sei Gott in der Hö - - - - he sei Gott in der

13 14 15 16 17 18

Tag! Er - - - wünsch - te Nacht! Von En - geln

Eh - re sei Gott in der Hö - - - - he sei Gott in der Hö - he, und Frie - de auf Er - den, auf

Wohl - - - ge - fal - len. Eh - re sei Gott in der Hö - - - - he, Gott in der

Men - schen ein Wohlge - fal - len, und den Menschen ein Wohl - ge - fal - len, und den Men - schen ein

Hö - he, und Frie - - de auf Er - den, und den Men - schen ein Wohlge - fal - len ein Wohl - ge - fal - len,

19 20 21 22 23 24

selbst be - sun - - - - gen, Du hast den  
Er - den, und den Menschen ein Wohlge - fal - len, ein Wohl - ge - fal - len ein Wohl - ge -  
Hö - he, und Frie - de auf Er - den und den Menschen ein Wohlgefal - len ein Wohl - ge - fal - len, ein Wohl - ge -  
Wohl - - ge - fal - len. Eh - re sei Gott in der Hö - he, Gott in der Hö - he, Gott in der Hö - he.  
ein Wohlge - fal - len, ein Wohlgefal - len. Eh - re sei Gott in der Hö - - - - he sei Gott in der

25 26 27 28 29 30

Mitt - ler uns ge - - - bracht, der uns das Heil er - - -  
fal - len ein Wohlge - fal - len, ein Wohl - ge - fal - - - - -  
fal - len. Eh - re sei Gott in der Hö - he, und den Menschen ein Wohlge - fal - - - - -  
Eh - re sei Gott in der Hö - - - - - he, und Frie - de auf Er - den, und den Men - schen ein Wohlge -  
Hö - he, Gott in der Hö - he, Gott in der Hö - - - - - he. Eh - re sei Gott in der Hö - he, sei Gott in der

31 32 33 34 35 36

run - - - - - gen. In Dir er - - -  
len. Eh - re sei Gott in der Hö - - - - - he, sei Gott in der Hö - - - - - he, und der  
- - - - - len, ein Wohlge - fal - len, ein Wohl - - - - - ge - fal - len, ein Wohlge - fal - len.  
- fal - len, ein Wohlge - fal - len, ein Wohl - ge - fal - len, ein Wohlge - fal - len, ein Wohlge - fal - len ein Wohl - ge -  
Hö - - - - - he, und Frie - de auf Er - den, und den Menschen ein Wohl - ge - fal - len, ein Wohl - ge -

37 38 39 40 41 42

schien der star - ke Held, der Va - ter

Men - schen ein Wohlgefal - len, ein Wohl - ge - fal - len, ein Wohl - ge - fal - len.

Eh - re sei Gott in der Hö - he, sei Gott in der Hö - he, und Frie - de auf Er - den,

fal - len, ein Wohlgefal - len. Eh - re sei Gott in der Hö - he, sei Gott in der

fal - len, ein Woh - ge - fal - len, ein Wohlge - fal - len.

43 44 45 46 47 48

ei - ner Sün - den - welt, der Freund der

Eh - re sei Gott in der Hö - he, und Frie - de auf Er - den und den Men - schen ein Wohlge -

und den Men - schen ein Wohlgefal - len, ein Wohlge - fal - len.

Hö - he, und den Men - schen ein Wohlge - fal - len, ein Wohl - ge -

len ein Wohl - ge - fal - len, ein Wohlgefal - len. Eh - re sei Gott in der Hö - he, Gott in der

49 50 51 52 53 54

Men - schen - kin - der, des To - des

- fal - len, ein Wohlge - fal - len. Eh - re sei Gott in der

Eh - re sei Gott in der Hö - he,

- fal - len. Eh - re sei Gott in der Hö

Hö - he, sei Gott in der Hö - he, Gott in der Hö - he. Eh - re sei Gott in der Hö -

55 56 57 58 59 60

Ue - ber - win - - - - - der.

Hö - he, sei Gott in der Hö - he, Gott in der Hö - he, sei Gott in der Hö - he, und

Und Frie - - de auf Er - den und den Menschen ein Wohl-ge-

he, und den Menschen ein Wohlge - fal - len, ein Wohl-ge-

he Gott in der Hö - he Gott in der Hö - he. Eh - re sei Gott in der

61 62 63 64 65 66

Frie - - de auf Er - den, und den Men - schen ein Wohlge - fal - len, ein Wohl-ge - fal - - - - -

fal - len, und den Men-schen ein Wohlge - fal - len, ein Wohlge - fal - len, ein Wohl-ge - fal - - - - -

fal - len, ein Wohl - ge - fal - len, und den Menschen ein Wohlge - fal - len, ein Wohl-ge - fal - - - - -

Hö - - - - - he, sei Gott in der Hö - he, und Frie - de auf Er - den, und den Menschen ein Wohlge-

67 68 69

len, ein Wohl-ge - fal - - - - - len.

len, ein Wohl-ge - fal - - - - - len.

len, ein Wohl-ge - fal - - - - - len.

fal - len ein Wohl-ge - fal - - - - - len.

Noch bevor der zuletzt eintretende Bass mit dem Hauptsatze dieser Fuge zu Ende ist, erscheint der Choral (im 11. Takte) in der obersten Stimme. Im 13. Takte tritt der zweite Sopran, nachdem er die drei Subjekte nach einander vorgetragen, noch einmal mit dem Hauptsubjekte ein, während der Tenor das dritte, und der Bass das zweite Subjekt vorzutragen hat. Bemerkenswerth ist hier noch: dass alle drei Subjekte (welche selbstverständlich im dreifachen Contra-

punkte stehen) mit dem Chorale gleichzeitig (und zwar in consequenter Weise) fortgeführt werden. Wie indessen diese drei Subjekte noch ausserdem theils mit dem Chorale, und theils auch ohne denselben in mannigfacher Gestaltung verwendet wurden, davon kann sich der Schüler selbst überzeugen, wenn er sich die Mühe nimmt, diese Fuge bis zum Schlusse genau durchzugehen, was ich ihm daher zu seiner Belehrung anempfehle.

## 20.

### Von der Fuge für zwei Chöre.

Eine zweichörige Fuge kann sowohl nur mit einem Subjekte (als einfache Fuge), als auch mit mehreren Subjekten (als zwei-, drei- oder vierfache Fuge) ausgeführt werden. Selbstverständlich wird die Anzahl der Subjekte allemal durch den dazu gewählten Text bestimmt; meistens construirt man jedoch eine solche Fuge mit mehreren Subjekten, weil sich dies für eine so vielstimmige Composition als zweckmässiger erweist.

Um indessen dem Studirenden vorerst eine praktische Anleitung von einer achtstimmigen einfachen Gesangfuge zu geben, will ich davon wenigstens einen Wiederschlag hersetzen, woran ersichtlich wird, wie dessen acht Stimmen nacheinander eintreten können, ohne dass sich deshalb durch die so ofte Wiederholung ihres Themas eine allzugrosse Monotonie fühlbar macht. Der Text, welchen ich hierzu wähle, ist folgender: „Erschallt ihr Lieder Gott zu loben.“ Dieser Spruch soll nun beispielsweise die Veranlassung zu einer achtstimmigen Motette sein, in welcher aber zu Anfang nur dessen drei erste Worte eine kurze Einleitung in den Fugensatz bilden. Während jedoch der erste Chor mit dem Fugenthema beginnt, und sonach den Text vollständig vorträgt, unterhält der zweite Chor in allen Stimmen mit den drei ersten Worten dieses Textes eine freie Figuration und zwar in jeder Stimme so lange, bis dieselbe das Fugenthema vorzutragen hat.

Durch diese hier erklärte Disposition eines achtstimmigen Wiederschlags wird die Aufmerksamkeit des Hörers nicht blos allein auf die nach und nach erfolgenden Eintritte des Führers und Gefährten, sondern auch zugleich auf die dabei theilgenommenen Stimmen des zweiten Chores hingelenkt, weshalb denn diese Bestandtheile schon gleich beim Beginne der Fuge mehr gedeckt erscheinen, und daher auch weniger durch ihre häufige Repetition ermüden. Hier folgt nun das fragliche Beispiel als:

#### Proposition eines Wiederschlags für eine achtstimmige einfache Fuge.

Einleitung.

Chor I.

Er - schallt er-schallt ihr Lie-der. Er - schallt er-schallt ihr Lie-der.

Chor II.

Erschallt ihr Lie - der er - schallt. Erschallt ihr Lie - der er - schallt. Erschallt ihr Lie - der er - schallt. Erschallt ihr Lie - der er - schallt.



Er - schallt er - schallt er - schallt.

Er - schallt er - schallt er - schallt.

Er - schallt er - schallt er - schallt. **Beginn der Fuge.** Er - schallt ihr Lie - - - -

Er - schallt er - schallt er - schallt.

Lie - der er - schallt ihr Lie - der. Er - schallt ihr Lie - der er -

Er - schallt ihr Lie - der er - schallt. Er - schallt ihr Lie - der er -

schallt er - schallt ihr Lie - der er - schallt. Er - schallt ihr Lie - der er -

Lie - der er - schallt erschallt ihr Lie - der. Er - schallt ihr Lie - der er -

Er - schallt ihr Lie - - - -

- - - der Gott zu lo - ben ihr Lie - der er - schallt er - schallt ihr Lie - der Gott zu lo - - - -

schallt er - schallt er - - schallt er - schallt er - schallt ihr Lie - der er - schallt

schallt er - schallt er - - schallt er - schallt er - schallt ihr Lie - der er - schallt er -

schallt er - schallt er - - schallt er - schallt er - schallt ihr Lie - der er - schallt er -

schallt er - schallt er - - schallt er - schallt er - schallt er - schallt ihr Lie - der er -

Erschallt ihr Lie - - - -

- - - der Gott zu lo - ben ihr Lie - der er - schallt er - schallt ihr Lie - der Gott zu lo - - - -

- - - - ben er - schallt ihr Lie - der erschallt ihr Lie - der erschallt ihr Lie - der ihr

er - schallt ihr Lie - der ihr Lie - der er - schallt - - - - erschallt ihr Lie - der

- schallt ihr Lie - der er - - schallt ihr Lie - der erschallt ihr Lie - der er - -

- schallt ihr Lie - der er - schallt ihr Lie - - der er - schallt er - schallt er -

- - schallt er - schallt ihr Lie - der er - schallt er - - - schallt

- - - der Gott zu lo - ben ihr Lie - der er - schallt er - schallt ihr Lie - der Gott zu lo - - - -

- - - - ben er - schallt ihr Lie - der erschallt ihr Lie - der er - schallt er - schallt ihr Lie - der er -

Lie - - - - der er - schallt er - schallt ihr Lie - der erschallt er - schallt er - schallt ihr Lie - der er -

Erschallt ihr Lie - - - -

er - schallt ihr Lie - - - der er - schallt er - schallt ihr Lie - der

- - schallt er - schallt er - schallt er - schallt ihr Lie - der ihr

- - schallt er - schallt ihr Lie - der er - schallt er - schallt ihr Lie - der

er - schallt ihr Lie - - - - der er - schallt ihr Lie - der

ben erschallt ihr Lie - der er - schallt ihr Lie - der er - schallt ihr Lie - der ihr

- - schallt - - - - - ihr Lie - der ihr Lie - der er -

- - schallt - - - - - er - schallt ihr Lie - der er - schallt ihr Lie -

- - - der Gott zu lo - ben ihr Lieder er - schallt er - schallt ihr Lie - der Gott zu lo -

er - schallt ihr Lie - der ihr Lie - der er - schallt er - - schallt ihr Lie - der.

Lie - der er - schallt er - schallt er - schallt er - schallt ihr Lie - der er -

er - schallt ihr Lie - der ihr Lie - der ihr Lie - - - der er - schallt erschallt ihr

er - schallt er - schallt er - schallt, er - schallt er - schallt

Lie - der er - schallt ihr Lie - der ihr Lie - der er -

- - schallt - - - - - er - schallt ihr Lie - - der er - schallt er - schallt ihr Lie - der

- - - der er - schallt er - - schallt ihr Lie - - - der er -

- - - ben erschallt ihr Lie - der er - schallt er - schallt

Er - schallt ihr Lie - - - - - der Gott zu lo - ben ihr Lieder erschallt er - schallt ihr

- - schallt er - schallt ihr Lie - der. Er - schallt ihr Lie - - - - -

Lie - - der erschallt er - schallt ihr Lie - der er - schallt ihr Lie - der er -

er - schallt ihr Lie - - der er - schallt er - schallt er - schallt ihr

- - schallter - schallt ihr Lie - der er - - schallt erschallt ihr Lie - der ihr Lie - der er - schallt ihr  
 ihr Lie - - der er - - schallt erschallter - schallt ihr Lie - der  
 - - schallt erschallt ihr Lie - der er - schallter - schallt  
 ihr Lie - der er - schallt er -  
 Lie - der Gott zu lo - ben ihr Lie - der ihr Lie - der er - schallt er - schallter -  
 - - - der Gott zu lo - ben ihr Lie - der er - schallt erschallt ihr Lie - der Gott zu lo - ben ihr Lie - der ihr  
 - - schallt. Er - schallt ihr Lie - - - - der Gott zu lo - ben ihr Lie - der erschallt er - schallt ihr  
 Lie - der er - schallt er - - schallt. Er - schallt ihr Lie - - - -

Lie - der er - schallt er - schallt ihr Lie - der er - schallt ihr Lie - der ihr  
 er - - schallt er - schallter - schallt er - schallt ihr Lie - der ihr  
 ihr Lie - - der ihr Lieder Gott zu lo - ben ihr Lie - der Gott zu  
 - schallt ihr Lie - - der er - schallt ihr Lie - der Gott zu  
 - - schallt er - schallt ihr Lie - - der ihr Lie - - - -  
 Lie - - der er - schallt er - schallt ihr Lie - der er - schallt ihr  
 Lie - der Gott zu lo - ben ihr Lie - der ihr Lie - - der er - schallt er - schallt ihr  
 - - - - der Gott zu lo - ben ihr Lie - der er - schallter - schallt ihr Lie - der Gott zu lo - - - -

Lie - der Gott zu lo - ben.  
Lie - der Gott zu lo - ben.  
lo - - ben.  
lo - - - - - ben.  
- - - - - der  
Lie - der er - schallt er - schallt ihr Lie - der  
Lie - der ihr Lie - der Gott zu lo - ben

Bei aufmerksamer Durchsicht dieses Beispiels wird es den urtheilsfähigen Lesern nicht entgangen sein, dass im zweiten Chore desselben eine gedrängtere Aufeinanderfolge des Führers und Gefährten stattfindet als im ersten Chore; und dass also die zweite Hälfte von diesem Wiederschlage als eine Engführung seiner ersten Hälfte anzusehen ist, durch welches Verfahren jedenfalls eine gesteigerte Wirkung für einen derartigen Fugensatz erzielt wird.

Diese hier gegebenen Andeutungen zu dem Entwurfe einer einfachen Fuge für zwei Chöre mögen indessen genügen, und ich gehe daher sogleich zu der Definition einer mehrfachen, und zwar zu einer solchen mit vier Subjekten über.

Dass eine Gesangsfuge mit vier Subjekten, wenn dieselbe allen Anforderungen, welche man daran zu stellen hat, entsprechen soll, schon mit vier Stimmen eine schwierige Aufgabe musikalischer Combination ist, leidet keinen Zweifel: denn abgesehen davon, dass die Erfindung von vier gegen einander contrastirender Subjekte, welche bekanntlich im vierfachen Contrapunkte entworfen sein müssen, schon an und für sich eine grosse Schwierigkeit darbietet, so sind auch zugleich deren verschiedene Texte durch alle Stimmen declamatorisch richtig vorzutragen. Um dieses Letztere ausführen zu können, wird es stets nöthig sein, eine Stimme mehr zu setzen, als die Fuge Subjekte enthält (bei einer dreifachen Fuge also vier Stimmen, und bei einer vierfachen fünf Stimmen), weil die unmittelbare Folge von zwei Subjekten in derselben Stimme, (der Aussprache ihrer vollständigen Textesworte wegen) nur unter besonderen Umständen möglich ist, man aber bei Fugen, welche nicht mehr Stimmen als Subjekte enthalten, öfter dazu veranlasst wird, in einer Stimme zwei Subjekte nach einander folgen zu lassen.

Aber auch selbst schon die Wahl von vier Sprüchen, wovon jeder für sich allein einen bestimmten Sinn ausdrückt (und dabei zugleich mit den drei anderen in einen logischen Zusammenhang gebracht werden kann), erfordert viel Umsicht und Ueberlegung, und die Beispiele, welche mir hierüber bekannt wurden, enthalten daher auch nur in ihrem Hauptsubjekte einen eigentlichen Spruch als Fugentext, während die anderen drei Subjekte das Wort „Amen“ vortragen, was die Arbeit einer solchen Fuge ungemein erleichtert, indem dieses Wort das Privilegium hat, in jedem beliebigen Takte einzusetzen.

Aus alle dem hier Gesagten geht genugsam hervor, dass die Construirung einer Gesangfuge zu acht Stimmen und vier verschiedenen Texten mehr oder weniger ein problematisches Unternehmen ist, dessen vollständiges Gelingen nicht allein von der glücklichen Erfindungsgabe, sondern auch ebensowohl von der künstlerischen Vollendung eines Componisten abhängt. Dennoch will ich aber ein solches Tonstück als letztes Beispiel dieses Bandes hersetzen, und dazu die vier bekannten Sprüche aus dem Evangelium bestimmen, nämlich:

1. Wachet und betet, auf dass ihr nicht in Versuchung fallet.
2. Der Geist ist willig; aber das Fleisch ist schwach.
3. Doch wer beharret bis ans Ende, der wird selig.
4. Denn viele sind berufen, aber wenige sind auserwählet.

Jedem von diesen vier Sprüchen ordne ich nun ein ihrer metrischen Beschaffenheit angemessenes Subjekt bei, und um dem Leser zugleich einen deutlichen Ueberblick von deren Gesamtentwurf zu geben, stelle ich ihm dieselben hiermit vorläufig als Hauptinhalt der nachfolgenden Fuge in Partiturschrift dar:

II.  
Der Geist ist wil-lig; a - - - ber das Fleisch ist schwach d. Fl. ist schwach.

IV.  
Denn vie - le sind be - ru - - - fen a - ber we-ni-ge sind aus - er - wäh-let.

I.  
Wa - chet und be - tet, auf dass ihr nicht in Ver-su - chung fal - - - - - let

III.  
Doch wer be - har-ret bis ans En-de der wird se - lig der wird se - lig, doch der wird se - lig.

Dass eine gleichzeitige Einführung dieser vier Subjekte als unstatthaft erscheinen würde, ist einleuchtend, indem dann das Aussprechen ihrer Textesworte schon von vornherein eine Undeutlichkeit zur Folge hätte. Um diese zu vermeiden, wurde daher von mir eine solche Disposition getroffen, bei welcher zuvor nur das erste und zweite Subjekt (in der Gestalt einer Doppelfuge) beginnt, so dass erst im 21. Takte alle vier Subjekte zusammentreten.

1 2 3 4 5

Chor I.  
Wachet und be - tet, auf dass ihr nicht in Versu - chung fal - - - - - let, nicht in Versuchung

Wa - chet und

Chor II.  
Der Geist ist

Der Geist ist wil-lig a - - - ber das Fleisch ist schwach das Fl. ist schwach ist schw. das Fleisch das Fl. ist

6 7 8 9

Wa - chet und

fal - - - - - let, nicht in Ver - su - - - - - chung fal - let.

be - tet, auf dass ihr nicht in Ver - su - chung fal - - - - - let, nicht in Versuchung

wil - lig a - - - - ber das Fleisch ist schwach das Fl. ist schwach das Fleisch ist schwach ist

Der Geist ist

schwach. Der Geist ist wil - lig; das Fl. ist schwach, der

10 11 12 13

be - tet, auf dass ihr nicht in Ver - su - chung fal - - - - - let nicht in Versuchung

Wa - chet und

Wa - chet und be - tet auf dass ihr nicht nicht in Ver - su - chung fal - let

fal - - - - - fal - let nicht in Ver - su - - - - - chung fal - let

schwach, der Geist der Geist ist wil - lig das Fleisch ist schwach das Fleisch ist

wil - lig a - - - - ber das Fleisch ist schwach das Fl. ist schwach ist schw. das Fleisch das Fl. ist

Der Geist ist

Geist der Geist ist wil - lig das Fl. ist schw. das Fleisch das Fl. ist schwach.

14 15 16 17

fal - - - - - let, nicht in Ver - su - - - - chung fal - let.

be - tet auf dass ihr nicht in Ver-su - chung fal - - - - - let nicht in Ver-su-chung

Wa - chet und be - tet

Wa - chet und be - tet auf dass ihr nicht in Ver-su - - - chung

schwach das Fleisch ist schwach. Wa - chet und be - tet.

schwach. Der Geist der Geist ist wil - lig ist wil - lig ist wil - lig; das

wil - lig a - - - ber das Fleisch ist schwach das Fl. ist schwach ist schwach, das Fleisch ist

Der Geist ist

18 19 20 21

Wa - chet und be - tet auf dass ihr nicht in Ver-su - chung fal - let.

fal - - - - - let nicht in Ver - su - - - chung fal - let. Der Geist ist

auf dass ihr nicht auf dass ihr nicht ihr nicht in Ver-su - chung fal - let.

fal - let. Doch wer be - har-ret bis ans

Wa - chet! Wa - chet!

Fleisch ist schwach das Fl. ist schwach das Fleisch ist

schwach. Wa - chet und

wil - lig; das Fl. ist schwach das Fl. ist schwach das Fleisch ist schwach, das Fl. ist schwach. Denn



22 23 24 25

Der Geist ist

wil - lig a - - - - ber das Fleisch ist schwach das Fl. ist schwach ist schw. das Fl. ist schwach,

Doch wer be - har - ret bis ans

En - de der wird se - lig der wird se - lig, doch der wird se - lig der wird se - lig,

das Fleisch ist schwach das Fl. ist schwach das Fleisch ist

schwach das Fl. ist schwach das Fleisch ist schwach. Wa - chet und

be - tet auf dass ihr nicht in Ver - su - chung fal - - - - - let. Denn

vie - le sind be - ru - - - - fen a - ber we - ni - ge sind aus - er - wäh - let.

26 27 28 29

wil - lig a - - - - ber das Fleisch ist schw. das Fl. ist schwach das Fl. ist schwach.

das Fleisch ist schwach das Fleisch ist schwach. Doch wer be - har - ret bis ans

En - de der wird se - lig der wird se - lig doch der wird se - lig der wird se - lig

doch wer be - har - ret der wird se - lig. Der Geist ist

schwach. Wa - chet und

be - tet, auf dass ihr nicht in Ver - su - chung fal - - - - - let. Denn

vie - le sind be - ru - - - - fen a - ber we - ni - ge sind aus - er - wäh - let.

Vie - le sind be - ru - fen, be - ru - fen a - ber

30 31 32 33

Doch wer be - har-ret bis ans

En - de der wird se - lig der wird se - lig doch der wird se - lig der wird se - lig

doch wer be - har-ret der wird se - lig. Der Geist ist

wil - lig a - - - - ber das Fleisch ist schwach das Fl. ist schwach.

be - tet, auf dass ihr nicht in Ver-su - chung fal - - - - - let. Denn

vie - le sind be - - ru - - - - fen a - ber we - ni - ge sind aus - er - wäh - let.

Vie - le sind be - ru - fen, be - ru - fen a - ber

we - ni - ge aus - er - - wäh - let. Wa - chet und

34 35 36 37

En - de der wird se - lig der wird se - lig doch der wird se - lig der wird se - lig

doch wer be - har-ret der wird se - lig doch der wird se - lig

wil - lig a - - - - ber das Fleisch ist schw. das Fl. ist schwach ist schwach das Fl. ist

vie - le sind be - - ru - - - - fen a - ber we - ni - ge sind aus - er - wäh - let.

Vie - le sind be - ru - fen, sind be - ru - fen a - - - - ber

we - ni - ge aus - er - - wäh - let. Vie - le sind be - -

be - tet, auf dass ihr nicht in Ver-su - chung fal - - - - - let, ihr

38 39 40 41

doch wer be - har-ret der wird se - lig der wird se - - - - - lig der wird se - lig der wird se - lig.

doch wer be - har - ret, doch wer be -

schwach das Fleisch ist schwach.

doch wer be - har - ret der wird se - lig der wird se - lig.

Vie-le sind be - ru - fen, be - ru - fen a - - - ber

we - ni - ge sind aus - er - wäh - let sind aus - er - wäh - let. Vie-le sind be - -

ru - fen sind be - ru - fen, a - ber we - - - - -

nicht in Ver-su - chung fal - let. Wa - chet! Wa - chet!

42 43 44 45

har - ret, doch wer be - har - ret der wird se - lig.

Doch wer be - har - ret, doch wer be - har-ret bis ans En-de der wird se - lig, der wird

Doch wer be - har-ret der wird

we - ni - ge sind aus - er - wäh - let sind aus - er - wäh - - - - -

ru - fen sind be - ru - fen, be - ru - - - fen a - ber we - ni - ge aus - er - -

- - - ni - ge aus - er - - wäh - let.

Wa - chet! auf dass auf dass ihr nicht in Ver-su - chung fal - let,

46 47 48 49

Wa - chet und be - tet. Denn

Wa - chet und be - tet, auf dass ihr nicht in Ver - su - chung fal - - - - -

se - lig. Denn vie - le sind be - ru - - - - - fen a - ber we - ni - ge sind aus - er - -

se - lig. Wa - chet und

let. Der Geist ist wil - lig a - - - - - ber das Fleisch ist schw. das Fl. ist schw. das Fl. ist

Vie - le sind be - ru - fen, be -

Doch wer be - har - ret bis ans En - de der wird se - lig der wird se - lig, doch der wird se - lig der wird

Wa - chet und be - tet!

50 51 52 53

vie - le sind be - ru - - - - - fen a - ber we - ni - ge sind aus - er - wäh - let.

- - - let, nicht in Ver - su - chung fal - let. Denn

- wäh - let sind aus - er - wäh - let, aus - er - wäh - let, sind aus - er - wäh - let.

be - tet, auf dass ihr nicht in Ver - su - chung fal - - - - - let.

schwach. Wa - chet und

- ru - fen, a - ber we - ni - ge sind aus - er - wäh - let. Der Geist ist

se - lig. Vie - le sind be - ru - fen, sind be - ru - fen.

Wa - chet! Wa - chet und be - tet. Doch wer be - har - ret bis ans

54 55 56 57

Vie - le sind be - - ru - fen, be - ru - fen, be - -

vie - le sind be - ru - - - - fen a - ber we - ni - ge sind aus - er - wäh - let sind aus - er - -

Wa - chet und be - tet, auf dass ihr

Denn vie - le sind be - -

be - tet, auf dass ihr nicht in Ver-su - chung fal - - - - - let, in Ver-su - chung

wil - lig a - - - - ber das Fleisch ist schw. das Fl. ist schwach, ist schwach, das

Wa - chet und be - tet.

En - de der wird se - lig der wird se - lig, doch der wird se - lig der wird se - lig.

58 59 60 61

- ru - fen. Der Geist ist wil - lig das Fl. ist

- wäh - let, aus - er - - wäh - let, aus - er - wäh - let. Wa - chet und

nicht in Ver-su - chung fal - - - - - let. Doch wer be - har - ret bis ans

ru - - - - fen a - ber we - ni - ge sind aus - er - wäh - let.

fal - let. Doch wer be - har - ret bis ans En - de der wird se - lig der wird

Fleisch das Fleisch das Fleisch ist schwach.

Vie - le sind be - - ru - fen sind be - ru - - - - fen.

Wa - chet! Wa - chet! Wa - chet und be - tet!

62                      63                      64                      65

schwach.                      Wa - chet                      und                      be - tet                      auf dass ihr nicht                      in Ver - su - chung

be - tet!                      Wa - chet!                      Wa - chet                      und                      be - tet.

En - de der wird se - lig der wird se - lig der                      doch der wird se - lig,                      der wird se - lig                      doch der wird

Doch wer be - har - ret bis ans En - de der wird se - lig der wird se - lig der                      wird

se - lig,                      doch der wird se - lig,                      doch                      der                      wird se - lig.

Doch wer be - har - ret bis ans En - de der wird se - lig der wird se - lig der                      wird se - lig.

Wa - chet                      und                      be - tet!                      Denn vie - le                      sind be - ru - - - - fen a - ber

Wa - chet!                      Wa - chet                      und be - tet.

66                      67                      68                      69

fal - - - - - let, nicht in Ver - su - chung fal - let.                      Wa - chet!

Wa - chet                      und                      be - tet,                      auf dass ihr nicht                      in Ver - su - chung

se - lig.

se - lig,                      doch der wird se - lig.

Doch wer be - har - ret bis ans En - de der wird se - lig der wird se - lig,                      doch der wird

Das Fleisch ist schwach.                      Denn vie - le                      sind be - ru - - - - fen a - ber

we - ni - ge sind aus - er - - wäh - let, sind aus - er - wäh - let,                      aus - - er - wäh - let.

Der Geist ist wil - lig a - - - - ber das Fleisch                      ist

70 71 72 78

Wa - chet! Doch wer be - har - ret bis ans En - de der wird se - lig der wird se - lig doch der wird

fal - - - - - let, auf dass ihr nicht in Ver - su - - chung fal - let.

Wa - chet und be - tet. Denn vie - le sind be - ru - - - - - fen a - ber

Wa - chet und be - tet, und be - tet.

se - lig. Der Geist ist wil - lig a - - - - - ber das Fleisch das Fleisch ist

we - ni - ge sind aus - er - wäh - let sind aus - er - wäh - let.

Wa - chet und be - tet, auf dass ihr nicht in Ver - su - chung

schw. das Fl. ist schwach ist schwach. Wa - chet und

74 75 76 77

se - lig. Wa - chet! Wa - chet und

Wa - chet! Wa - chet und

we - ni - ge sind aus - er - wäh - let, aus - er - wäh - let.

Vie - le sind be - ru - fen sind be - ru - fen, a - ber

schwach. Der Geist ist wil - lig das Fleisch ist

Wa - chet und be - tet!

fal - - - - - let, auf dass ihr nicht ihr nicht in Ver - su - chung

be - tet, auf dass ihr nicht in Ver - su - chung fal - - - - - let, auf dass ihr

78 79 80 81

be - tet. Der Geist ist wil - lig a - - - ber das

be - tet, auf dass ihr nicht in Ver-su - - chung fal - let.

Wa - chet und be - tet.

we - ni - ge sind aus - er - wäh - let.

schwach das Fleisch ist schwach das Fleisch ist schwach. Das Fleisch ist

Wa - chet und be - tet. Denn vie - le sind be - -

fal - - - - - let.

nicht in Ver-su - chung fal - - - - - let. Doch wer be - har - ret bis ans En - de der wird se - lig der wird

82 83 84 85

Fleisch ist schw. das Fl. ist schwach, ist schwach. Wa - chet!

Der Geist ist wil - lig a - - - - ber das Fleisch ist schw. das Fl. ist schwach ist

Der Geist ist wil - lig a - - - - ber das Fleisch ist

Wa - chet! Wa - chet! Der Geist ist

schwach das Fleisch ist schwach. Doch wer be - har - ret bis ans

- ru - - - fen a - ber we - ni - ge sind aus - er - wäh - let sind aus - er - wäh - let.

Doch wer be - har - ret bis aus En - de der wird se - lig der wird se - lig wer be - har - ret der wird se - lig wird

se - lig der wird se - lig, wer be - har - ret der wird se - lig.



86 87 88 89

Wa - chet! auf dass ihr nicht in Ver-su - chung fal - - - - -

schwach. Der Geist ist wil - lig das Fleisch das Fleisch ist

schw. das Fl. ist schwach ist schwach, das Fleisch ist schwach.

wil - lig a - - - - ber das Fleisch ist schw. das Fl. ist schwach ist schwach.

En - de der wird se - lig der wird se - lig, doch der wird se - lig der wird se - lig.

Wa - chet und be - tet.

se - lig.

Der Geist ist wil - lig a - - - - ber das Fleisch ist schw. das Fl. ist schwach ist

90 91 92 93

let, nicht in Ver - su - - - - chung fal - let.

schwach das Fleisch ist schwach. Denn vie - le sind be - ru - - - - fen a - ber

Das Fleisch ist schwach. Vie - le sind be - -

Doch wer be - har - ret bis ans En - de der wird se - lig der wird se - lig, doch der wird

Wa - chet und be - tet, auf dass ihr nicht in Ver-su - chung

Der Geist ist wil - lig a - - - - ber das Fleisch ist

Wa - chet und

schw. das Fleisch ist schwach. Doch wer be - har - ret der wird

94 95 96 97

Wa - chet und be - tet Wa - chet! Wa - chet!

we - ni - ge sind aus - er - wäh - let, aus - er - wäh - let, sind aus - er -

- ru - fen sind be - ru - - - - fen a - ber we - ni - ge sind aus - er - wäh - let,

se - lig der wird se - - - - lig se - - - -

fal - - - - let nicht in Ver - su - - - - chung fal - let, auf dass ihr

schw. das Fl. ist schwach. Wa - chet und be - tet auf dass ihr nicht in Ver - su - chung

be - tet Wa - chet und be - tet auf dass ihr

se - lig, se - lig der wird se - lig.

98 99 100 101

Wa - chet! Wa - chet! und be - tet.

- wäh - let, sind aus - er - wäh - let.

sind aus - er - wäh - let.

- - - - - lig der wird se - lig.

nicht in Ver - su - chung fal - let.

fal - let auf dass ihr nicht in Ver - su - chung fal - let in Ver - su - chung fal - let.

nicht in Ver - su - chung fal - let, auf dass ihr nicht in Ver - su - chung fal - - - -

Wa - chet! Wa - chet! Wa - chet und be - tet, auf dass ihr

102 103 104 105

Vie-le sind be - ru - fen, be - ru - fen, be -

Wa - chet und be - tet, auf dass ihr nicht in Ver-su - chung

Wa - chet und be - tet, auf dass ihr

Wa - chet!

be - tet, auf dass ihr nicht in Ver-su - chung fal - - - - - let in Ver-su - chung

Wa - chet und be - tet, und be - tet, und be - tet.

- - let in Ver-su - chung fal - let.

nicht in Ver-su - chung fal - - - - - let.

106 107 108 109

- ru - fen a - - - ber we - ni - ge, sind aus - er - wäh - - - - - let aus - er -

fal - - - - - let, auf dass ihr nicht ihr nicht in Ver-

nicht in Ver-su - chung fal - - - - -

Wa - chet und be - tet, und be - tet, und be - tet.

fal - let. Denn vie - le sind be - ru - fen, denn

Vie-le sind be - ru - fen, a - ber we - ni - ge aus - er -

Wa - chet und be - tet. Wa - chet! Wa - chet!

Wa - chet! Wa - chet!

110 111 112 113

- wäh - let. Wa - chet! Wa - chet!

- su - - - chung fal - let. Wa - chet und be - tet.

let, nicht in Ver - su - - - chung fal - let.

Wa - chet! Wa - chet!

vie - le sind be - - ru - fen, denn vie - le sind be - ru - - - - fen a - ber

- wäh - let. Wa - chet und be - tet, auf dass ihr nicht in Ver - su - chung

Doch wer be - har - ret bis ans En - de der wird se - lig der wird se - lig, doch der wird

Der Geist ist wil - lig a - - - - ber das Fleisch ist

114 115 116 117

Wa - chet und be - tet, auf dass ihr nicht in Ver - su - chung

Denn vie - le sind be - ru - - - - fen a - ber

Der Geist ist wil - lig a - - - - ber das Fleisch ist

Doch wer be - har - ret bis ans En - de der wird se - lig der wird se - lig, doch der wird

we - ni - ge sind aus - er - - wäh - let sind aus - er - wäh - - - - - let.

fal - - - - - let. Wa - chet! Wa - chet!

se - lig der wird se - lig. Wa - chet! Wa - chet!

schw. das Fl. ist schwach, ist schwach. Wa - chet, und be - tet

118 119 120 121

fal - - - - - let.

we - ni - ge sind aus - er - wäh - let.

schw. das Fl. ist schwach, ist schwach. Wa - chet!

se - lig der wird se - lig. Der Geist ist

Der Geist ist wil - lig a - - - - ber das Fleisch ist

Der Geist ist wil - lig a - - - - ber das Fleisch

und be - tet.

122 123 124 125

Wa - chet! Wa - chet!

Der Geist ist wil - lig; das Fleisch ist

Wa - chet!

wil - lig; das Fleisch ist schwach, das Fl. ist schw. das Fl. ist schwach.

schw. das Fleisch das Fl. ist schwach.

ist schw. das Fleisch das Fl. ist schwach.

Der Geist ist wil - lig a - - - - ber das Fleisch ist schw. das Fleisch das Fl. ist

Der Geist ist wil - lig a - - - - ber das Fleisch ist schw. das Fleisch

23 \*

126 127 128 129

Der Geist ist wil - lig a - - - ber das

schwach das Fl. ist schw. das Fl. ist schwach. Doch wer be - har - ret bis ans En - de der wird se - lig der wird

Wa - chet und be - tet, auf dass ihr

Denn vie - le sind be - -

Wa - chet und be - tet.

Wa - chet und be - tet.

schw. das Fleisch das Fl. ist schw. das Fl. ist schwach ist schwach. Wa - chet und

das Fl. ist schw. das Fleisch das Fl. ist schw. das Fl. ist schwach.

130 131 132 133

Fleisch ist schw. das Fl. ist schwach ist schwach.

se - lig, doch der wird se - lig der wird se - lig.

nicht in Ver - su - chung fal - - - - - let.

- ru - - - - fen a - ber we - ni - ge sind aus - er - wäh - let.

Vie - le sind be - ru - fen. Doch wer be - har - ret bis ans En - de der wird se - lig der wird

Wa - chet und be - tet auf dass ihr

be - tet. Denn vie - le sind be - -

Wa - chet und be - tet. Der Geist ist wil - lig a - - - - ber das

134 135 136 137

Denn vie - le sind be - -

Doch wer be - har - ret der wird se - lig.

Denn vie - le sind be - ru - fen.

Doch wer be - har - ret der wird

se - lig doch der wird se - lig der wird se - lig.

nicht in Ver - su - chung fal - - - - - let. Denn

- ru - - - - fen a - ber we - ni - ge sind aus - er - wäh - let.

Fleisch ist schw. das Fl. ist schwach das Fleisch ist schwach.

138 139 140 141

- ru - fen.

Wa - chet und be - tet,

Wa - chet und be - tet, auf dass ihr

se - lig. Wa - chet! Wa - chet und

Doch wer be - har - ret der wird se - lig der wird se - lig der wird se - lig wird se - - - -

vie - le sind be - - ru - fen. Wa - chet und be - tet.

Doch wer be - har - ret der wird se - lig. Wa - chet und be - tet.

Denn vie - le sind be - ru - fen.

142 143 144 145

auf dass ihr nicht nicht in Ver-su-chung fal - let nicht in Ver-su-chung fal - let nicht in Ver-su-chung fal - - - -

nicht nicht in Ver-su-chung fal - let nicht in Ver-su-chung fal - let nicht in Ver-su-chung fal - - - -

be - tet.

- - lig der wird se - lig.

Doch wer be - har - ret doch wer be - har - ret doch wer be - har - ret bis ans En - de der wird

146 147 148 149 150

Wa - chet! Wa - chet! Wa - chet!

let. Wa - chet! Wa - chet! Wa - chet! Wa - chet und be - tet!

let. Wa - chet! Wa - chet! Wa - chet! Wa - chet und be - tet!

Wa - chet und be - tet, und be - tet, Wa - chet und be - tet!

Wa - chet und be - tet, und be - tet, und be - tet!

Wa - chet und be - tet und be - tet.

se - lig. Wa - chet und be - tet, und be - tet.



151 152 153 154

auf dass ihr nicht in Ver-su - chung fal - - - - -

auf dass ihr nicht in Ver-su - chung fal - let in Ver-su - - - chung

auf dass ihr nicht in Ver-su - chung fal - - - - -

auf dass ihr nicht in Ver-su - chung fal - - - - -

auf dass ihr nicht in Ver-su - - - chung fal - - - - -

auf dass ihr nicht in Ver - su - - - - - chung

auf dass ihr nicht ihr nicht in Ver - su - - - - chung fal - - - - -

auf dass ihr nicht dass ihr nicht in Ver - su - - - chung

155 156 157.

- let, nicht in Ver-su - chung fal - - - - - let.

fal - let, nicht in Ver-su-chung fal - - - - - let.

- let, nicht in Ver-su-chung fal - - - - - let.

- let, nicht in Ver-su - - - chung fal - - - - - let.

fal - let, nicht in Ver-su-chung fal - - - - - let.

- let, nicht in Ver-su-chung fal - - - - - let.

fal - let, nicht in Ver-su-chung fal - - - - - let.

Ueber die Anlage und Verwendung der Hauptbestandtheile dieser Fuge lasse ich nun, so weit es mir zu deren besseren Verständlichkeit für nöthig scheint, noch die nachstehenden Erläuterungen folgen.

Nachdem zuvor im ersten Chore mit dem ersten Subjekte, und im zweiten Chore mit dem zweiten Subjekte ein regelmässiger Wiederschlag gebildet wurde (wodurch also zwei vierstimmige Fugen zu gleicher Zeit beginnen), tritt mit dem 21. Takte im Basse des ersten Chores das dritte Subjekt, und in demselben Takte im Basse des zweiten Chores auch gleich darnach das vierte Subjekt ein, wobei das erste Subjekt in den zweiten Chor, und das zweite Subjekt in den ersten Chor übergeht, so dass diese beiden Subjekte bis zum 23. Takte nach und nach in allen acht Stimmen erscheinen. Die vollständige Einführung des dritten und vierten Subjektes in allen Stimmen währt hingegen bis zum 58. Takte, wo der Bass des ersten Chores das dritte Subjekt zum ersten Male enthält. Auch darf nicht unerwähnt bleiben, dass im 27. Takte der Bass des zweiten Chores ein neues Motiv (als Gegenharmonie) mit dem Texte: „Viele sind berufen“, einführt. Dieses Motiv, an welchem vorerst nur der Tenor, Alt und Sopran desselben Chores Theil nimmt, wird nachher (im Verlaufe der Fuge) auch im ersten Chore hin und wieder zu weiterer Geltung gebracht.

Im 56. Takte des ersten Chores, wo der Tenor mit dem Führer des ersten Subjektes einen Takt vor der Beendigung des ihm im Soprane des zweiten Chores vorausgegangenen Gefährten folgt, sieht man die erste Engführung dieser Fuge. In welcher Weise indessen deren vier Subjekte theils einzeln und theils gemeinschaftlich durchgeführt wurden, und zu mannigfachen Engführungen Veranlassung gaben, dies zu untersuchen überlasse ich dem sich dafür interessirenden Leser, welcher dieselben durch seine bereits hierin gemachten Erfahrungen gewiss unschwer schon von selbst erkennen wird. Dagegen finde ich es aber für zweckentsprechend, noch auf einige in dieser Fuge enthaltenen Versetzungen ihrer Hauptbestandtheile in andere Contrapunkte aufmerksam zu machen, indem derartige Combinationen wohl von den hierin Kundigen alsbald erkannt werden, den damit weniger Vertrauten jedoch ohne eine specielle Andeutung meistens fremd bleiben.

Die erste einer solchen Versetzung befindet sich vom 138. bis zum 140. Takte im zweiten Chore, wo der Anfang des dritten und vierten Subjektes nicht nur zu einer Nachahmung in der Oktave, sondern auch zugleich zu einem vierfachen Contrapunkte in der Gegenbewegung benutzt wurde, was leicht ersichtlich ist, wenn man diese beiden Takte mit den zwei vorhergehenden Takten des ersten Chores vergleicht. Ebenso steht das Anfangsmotiv des ersten Subjektes im 146. Takte (nämlich der Bass des ersten Chores gegen den Sopran des zweiten Chores) im Contrapunkt der Duodecime; denn der Bass enthält hier eine Nachahmung in der Unteroktave, während im 140. Takte mit dem Tenor und Alt des ersten Chores eine dergleichen in der Oberquinte vorausgegangen ist. Um dies dem Leser anschaulicher zu machen, setze ich beide Nachahmungen noch einmal her.

Nachahmung in der Oberquinte.	Nachahmung in der Unteroktave.

Dass das zweite Beispiel gegen das erste im Contrapunkte der Duodecime steht, beweist die Veränderung seiner Intervalle; denn das erste Beispiel enthält eine Quinte, Sexte und Terze, und das zweite, an deren Stelle eine Oktave, Septime und Decime, was bekanntlich Resultate sind, welche sich nur durch diesen Contrapunkt ergeben.

Ueber die praktische Ausübung einer so vielstimmigen Fuge ist noch zu bemerken: dass man derselben zur Unterstützung und freieren Entfaltung der Singstimmen (oder auch zur Befestigung der Harmonie) gewöhnlich einen Basso continuo beifügt, was ich aber hier, als nicht unbedingt dazu gehörig, unterlassen habe.

## 21.

### Von der Gesangfuge im Vereine mit Orchesterinstrumenten.

Da es sich in diesem Buche überhaupt mehr um die Lehre von der inneren Beschaffenheit der verschiedenen Fugenarten als um ihre äusserlichen Hilfsmittel handelt, die Instrumentirung einer Fuge aber die gründliche Kenntniss aller daran beteiligten Instrumente voraussetzt, so sollen die nachfolgenden Erklärungen einer Gesangfuge mit Hinzuziehung von Orchesterinstrumenten auch nur für diejenigen meiner Leser als eine vorläufige Anleitung gelten, welche schon die hierzu nöthigen Vorkenntnisse besitzen. Ein tieferes Eingehen in diesen Kunstgegenstand muss jedoch für einen späteren Band vorbehalten bleiben.

Um eine Gesangfuge zu instrumentiren, kann man die Instrumente entweder durchweg mit dem Gesange gehen lassen, oder auch dieselben in solcher Weise beschäftigen, dass sie den Gesang in mannigfacher Figuration umgeben. Die erste von diesen beiden Instrumentirungsarten (wo nämlich die Instrumente den Gesang fortwährend im Einklange oder in der Oktave begleiten) war in früheren Zeiten vorzugsweise bei kirchlichen Compositionen gebräuchlich, weshalb man dieselbe auch noch bis heute „a capella“ nennt. Dass man übrigens ehemals bei der Instrumentirung von Fugen bezüglich der daran betheiligten Instrumente im Vergleiche zu jetziger Zeit enthaltsamer verfuhr, und sich hierzu nächst dem Streichquartette nur der Oboen, Klarinetten, Fagotten, Hörner, Trompeten und Pauken (also weder der Flöten noch Posaunen) bediente, beweisen die meisten Fugen der damaligen Meister, wodurch man demnach zu der Ueberzeugung gelangt, dass eine derartige instrumentale Besetzung einer Chorfuge auch noch gegenwärtig genügt, um damit eine vollständig befriedigende Wirkung zu erzielen. Denn eine gut erfundene und mit Künstlerhand durchgeführte Fuge bedarf, um effectvoll zu sein, weniger der äusserlichen Mittel, als anderer, ausschliesslich nur für das Orchester bestimmte Compositionsarten.

Die Einführung der Instrumente geschieht in einer solchen Fuge wie die ihrer Singstimmen, also stets nach und nach, und die schicklichste Verbindung von beiden ist jedenfalls die; wenn man die erste Violine mit dem Sopran, die zweite Violine mit dem Alt, die Viola mit dem Tenor, und das Violoncell mit dem Singbasse im Einklange gehen lässt; zu dem Singbasse gesellt sich alsdann gewöhnlich auch zugleich der Contrabass, dessen Klangwirkung aber bekanntlich eine Oktave tiefer als seine Notirung (nämlich sechszehnfüssig) ist.

Will man mit dem Streichquartett auch die Blasinstrumente allmählig eintreten lassen, dann ordnet man die Oboen der ersten Violine, die Klarinetten der zweiten Violine, das erste Fagott der Viola, und das zweite Fagott dem Violoncello bei. Die Hörner und Trompeten hingegen, welche ebenfalls entweder schon vor der Beendigung des ersten Wiedererschlags oder auch später eintreten können, dienen meistentheils nur zur Verstärkung und Belebung des Rhythmus, oder zur Vervollständigung der Harmonie. Doch nehmen dieselben in der Folge auch gelegentlich an dem Vortrage des Fugenthemas Theil, insofern es nämlich ihre Construction gestattet.

Zur Vermehrung der Schallkraft werden mit den Hörnern und Trompeten gewöhnlich auch zugleich die Pauken eingeführt; und wiewohl diese auch ausserdem meistens nur in Gemeinschaft mit jenen vorkommen, so schliesst dies doch keineswegs ihren jeweiligen besonderen Gebrauch aus.

Sollen sich an einer solchen Fuge auch Flöten betheiligen, dann lässt man dieselben nach Gestalt der Sache entweder mit der ersten Violine und den Oboen in der Oktave oder im Einklange gehen, oder man theilt jeder von den beiden Violinen eine Flöte zu. Ausserdem können die Flöten auch vor den Oboen eintreten, wie es eben in Ansehung der dabei beabsichtigten Wirkung am zweckmässigsten ist.

Zu den Blasinstrumenten, welche sich noch ausser den hier gedachten, an der Execution einer Fuge betheiligen können, gehört auch die Alt- Tenor- und Bassposaune. Ihres prägnanten Tones wegen ist aber die Hinzuziehung dieser drei Instrumente nur bei Fugen mit sehr zahlreichen Chören, und mit doppelter oder dreifacher Besetzung des Streichquartetts anzurathen, weil sie sonst zu sehr dominiren und den Satz ungleich machen. Indessen werden dieselben gleich den Hörnern und Trompeten häufig nur zur Verstärkung der Schallkraft verwendet; nehmen aber nichts destoweniger auch mitunter an dem Vortrage des Fugenthemas Theil; in welchem Falle alsdann die Altposaune mit der Altstimme, die Tenorposaune mit der Tenorstimme und die Bassposaune mit der Bassstimme im Einklange geht.

Hiermit glaube ich nun von der Anwendung aller bei einer Fuge gebräuchlichen Orchesterinstrumente wenigstens so viel erklärt zu haben, dass der Schüler dadurch einen sicheren Anhaltspunkt für seine Uebungen erhält. Wie man jedoch auch manchmal von der hier angegebenen Art die Instrumente mit den Singstimmen zu verbinden abgehen, und zum Beispiel dem Soprane die Klarinette anstatt der Oboe beordnen, oder auch denselben mit der ersten Violine in der Oktave anstatt im Einklange begleiten kann, wird man am besten durch das Studium von hierauf bezüglichen Werken, sowie auch durch die eigne Praxis kennen lernen.

Bei den Verdoppelungen des Fugenthemas in der Oktave hat man jedoch stets darauf Bedacht zu nehmen, dass durch die etwa zwischen den Oktaven liegenden Stimmen keine verbotenen Quintengänge oder sonst Fehler gegen die Regel entstehen. Aus diesem Grunde wird es auch meistens vorzuziehen sein, eher den Sopran als den Alt oder Tenor durch die Oktave zu verstärken.

Wegen einer allenthalben sachgemässen Betheiligung der Instrumente an dem Fugenthema ist hier noch zu bemerken: dass man den Führer und Gefährten in keiner Stimme mit demselben Instrumente unmittelbar nach einander vortragen lassen soll, weil sich diese Bestandtheile in diesem Falle allemal wie eine Frage zur Antwort verhalten, und daher ebensowenig von ein und demselben Instrumente (von derselben Person) vorgetragen werden dürfen, als es durch eine von den Singstimmen geschehen darf. Hat demnach zum Beispiel die erste Klarinette den Führer vorgetragen, dann soll sie sich nicht auch zugleich an dem Vortrage des darauf folgenden Gefährten betheiligen, sondern es muss diesen

(wenn dazu kein anderes Instrument zur Verfügung steht) alsdann die zweite Klarinette übernehmen. Dasselbe Verfahren ist natürlich in gleichen Fällen auch mit allen anderen Instrumenten zu beobachten.

Die Anlage zu einer Fuge der hier beschriebenen Art (wo die Instrumente nur als Unterstützung oder zur Verstärkung der Klangwirkung mit den Singstimmen gehen) bedarf nunmehr keiner weiteren Erklärung, denn man entwirft eine solche gewöhnlich vorerst bloss für den Gesang, und fügt nachher jeder Stimme die mit derselben congruierenden Instrumente in der vorher angegebenen Weise bei. Hingegen muss aber eine solche Fuge, in welcher die Instrumente auch selbstständig auftreten, jedenfalls mit den Singstimmen gleichzeitig entworfen werden. Dieses kann nun entweder so geschehen, dass die Instrumente das Fugenthema schon gleich zu Anfang melismatisch umspielen, oder man lässt zuvor die wesentlichsten Instrumente an dem Vortrage des Fugenthemas Theil nehmen, und beschäftigt dieselben erst später auch in selbstständiger Weise.

Durch diese Art der Instrumentirung erwachsen für die Singstimmen mancherlei Vortheile; denn hier können nun dieselben unumschränkter ein- und abtreten oder auch eine Zeit lang ganz ruhen, während dessen die Instrumente den Fugensatz allein fortsetzen, und mit demselben unter anderen (wo möglich) auch solche contrapunktische Combinationen ausführen, welche für den Gesang des richtigen declamatorischen Vortrages seiner Textesworte wegen nicht geeignet sind, sowie zum Beispiel die Nachahmungen auf anderen Takttheilen vermittelt der Sycopation, oder auch solche in der rückgängigen Bewegung. Ganz besonders gewinnt aber eine auf diese Weise instrumentirte Gesangfuge durch die damit zu ermöglichende mannigfaltige Metrik an Lebhaftigkeit des Ausdrucks. Im Uebrigen hängt aber diese Art der Instrumentirung einer Gesangfuge so sehr von dem Ermessen des eine solche producirenden Künstlers ab, dass es hier zu weit führen würde, wenn ich alle dabei möglichen Fälle namhaft machen und mit Beispielen erläutern wollte. Ich beschränke mich daher nur auf das bisher hierüber Gesagte, rathe aber dem Schüler, bevor er die Instrumentirung einer Fuge übernimmt, erst verschiedene Partituren von bewährten Meistern in dieser CompositionsGattung aufmerksam zu studiren, wodurch derselbe die Anordnung und praktische Verwendung aller an einem solchen Tonstücke beteiligten Instrumente am besten erfahren kann. Um hiervon einige gute Muster anzugeben, nenne ich als Beispiel der ersten Art das Kyrie aus Mozart's „Requiem,“ und als Beispiel der zweiten Art die achte Nummer desselben Werkes, also das „Domini Jesu Christe,“ wo im 44. Takte der Chor einen Fugensatz mit den Worten „quam olim Abrahæ“ u. s. w. beginnt, den die Instrumente mit einem besonderen, vom Gesange ganz unabhängigen Motive bis zum Schlusse dieser Nummer begleiten. Hierbei will ich nicht unerwähnt lassen, dass sich Mozart in diesem Requiem der Bassethörner (anstatt der Klarinetten) bediente; Instrumente, welche eine Quinte tiefer liegen als sie notirt werden, und in jetziger Zeit sehr wenig gebräuchlich sind.

## 22.

### Von der freien Fuge, der Fughette und dem Fugato.

Die Ansichten, welche man mitunter noch gegenwärtig von einer freien Fuge, einer Fughette und einem Fugato hegt, sind so verschiedener Art, dass ich es für ganz zweckmässig finde, zum Beschlusse dieses Bandes eine kurze Erklärung über die eigentliche Bedeutung dieser Wörter zu geben, und ich werde sonach mit der einer freien Fuge den Anfang machen.

#### Die freie Fuge.

Bekanntlich ist es bei dem Entwurfe einer jeden Fuge darauf abgesehen, ihre Hauptbestandtheile (ihren Führer und Gefährten) so viel als möglich thematisch zu entwickeln, und dieselben durch eine allmählig mehr beschleunigte Aufeinanderfolge in stets engerer Weise mit einander zu verbinden. Ueber die Zulässigkeit solcher engen thematischen Verbindungen hat man sich natürlich schon vorher zu vergewissern. Findet man nun bei näherer Untersuchung dieser Bestandtheile, dass sie ausser manchen anderen contrapunktischen Combinationen auch zugleich verschiedene regelmässige Engführungen gestatten, dann entsteht dadurch eine strenge Fuge. Lässt hingegen ein Führer keine derartige Annäherung seines Gefährten (auf der Quinte oder Quarte) zu, so kann er wohl auch der Hauptbestandtheil einer Fuge sein; man nennt aber alsdann eine solche ihrer weniger strengen Durchführung wegen eine freie Fuge, in welcher jedoch ebenso gut Nachahmungen (mit ihrem Führer und Gefährten) in der Secunde, Terze, Sexte, Septime und Oktave als in einer strengen Fuge stattfinden können.

Es entbehrt sonach eine freie Fuge gerade diejenige Eigenschaft, welche hauptsächlich dazu beiträgt, das Interesse an dieser Art Compositionen zu steigern; nämlich die Engführungen, welche die nähere Beziehung des Gefährten zu seinem Führer bewirken. Dafür kann man jedoch bei ihr durch eine grössere Mannigfaltigkeit der Stimmenführung und der Modulation in so weit entschädigt werden, dass sie einer strengen Fuge wohl an Kunstwerth, aber keineswegs auch an

ästhetischer Bedeutung nachzustehen braucht; und es wäre daher schon aus diesem Grunde nicht wohlgethan, ein Fugenthema, welches sonst gut erfunden ist, zu verwerfen, weil es keine Engführungen zulässt. Diese Meinung gewinnt besonders bei dem Entwurfe einer Gesangfuge an Geltung, indem es bei dieser vor Allem darauf ankömmt, für den dazu bestimmten Text ein Thema zu erfinden, das dem Sinne seiner Worte gehörig entspricht; denn sollte man hier etwa bloss darum ein an und für sich ganz gut erdachtes Fugenthema unbenutzt lassen, weil man bei dessen Prüfung gewahr wird, dass es sich nicht für Engführungen eignet? Gewiss nicht! Ich bin vielmehr der Ansicht, in diesem Falle weit eher bei dem zuerst erfundenen Thema zu bleiben, und lieber auf eine strenge Durchführung der Fuge zu verzichten, als dass man dafür ein Thema wählt, welches mit dem Gefühlsausdruck ihres Textes nicht genau übereinstimmt. Viele Gesangfugen von Händel und Bach sind deshalb als freie behandelt, ohne dass sie dadurch ihren Zweck in Betreff der damit beabsichtigten Wirkung weniger erfüllen.

Der ganze Unterschied zwischen einer strengen und freien Fuge besteht demnach in nichts Anderem, als in einer mehr oder weniger combinirten Durchführung ihres Hauptsatzes; denn hinsichtlich ihrer Anlage, Modulation und Form sind beide den nämlichen Regeln unterworfen, und es beruht daher auf einem Irrthume, wenn manche ein Tonstück von ganz anderer, selbstständiger Form nur deswegen für eine Fuge halten, weil darin fugirte Sätze vorkommen.

Unsere Vorfahren unterschieden indessen die freie Fuge von der strengen auf andere Weise. Bei denselben galt nämlich eine Fuge nur dann für eine strenge, wenn darin die mit dem Führer beginnende Stimme von allen folgenden Stimmen bis zum Schlusse genau nachgeahmt wurde. Eine strenge Fuge war also bei den Alten das, was man jetzt einen endlichen Canon (in der Quinte und Oktave) nennt. Wurde aber bei einer Fuge nur die Nachahmung des Führers und Gefährten beobachtet, und ausserdem die Stimmen (bei der Gegen- und Zwischenharmonie) frei fortgeführt, dann hiess es eine freie Fuge.

Indessen gab es auch in damaliger Zeit noch eine andere Art von freier Fuge, welche man eine imitirende Fuge nannte, weil in ihrer Durchführung anstatt eigentlicher Engführungen nur Nachahmungen aus Motiven des Hauptsatzes enthalten waren; eine Fugenart, welche dem Componisten durch die freiere Entfaltung ihres Inhalts viel Gelegenheit zur Abwechslung darbietet, und deshalb auch noch jetzt oft in Ausübung gebracht zu werden verdient.

Später, als man die Fugen in der noch bis heute gebräuchlichen Form ausübte, erhielt eine solche, in welcher mit dem Führer und Gefährten beiläufig alle contrapunktischen Combinationen zur Anwendung gebracht werden konnten (also ausser den gewöhnlichen Engführungen auch diejenigen in der Vergrösserung, Verkleinerung, in der Gegenbewegung, rückgängigen Bewegung u. s. w.), das Prädikat einer Kunstfuge (ital. *Ricercata*).

### Die Fughette.

Das Wort Fughette bezeichnet eine kleine Fuge, die ausser einem regelmässig gebildeten Wiederschlage meistens nur noch eine einzige kurze Durchführung ihres Hauptsatzes enthält und dann bald darnach schliesst. Wiewohl nun hieraus ersichtlich wird, dass die Fughette ein für sich bestehendes abgeschlossenes Ganze ist, so findet man sie dennoch fast durchgängig anderen, ebenfalls der gebundenen Schreibart angehörigen Musikstücken beigeordnet, wovon uns namentlich Bach durch seine Choralvorspiele viele Beweise gibt. Die Ursache, warum man diese Fugengattung so häufig anderen Musikstücken beiorndet, mag wohl sein: weil dieselbe ihrer Kürze wegen weniger Gelegenheit zur Ausdrucksweise tiefer eingehenden Empfindungen darbietet, und sonach zweckmässiger als Theil eines Ganzen, denn als ein selbstständiges Ganze verwendet wird.

Als blosses Instrumentalwerk setzt man die Fughette am besten für das Clavier oder für die Orgel, und zwar zu drei oder vier Stimmen. Beschränkt man sich jedoch dabei nur auf zwei Stimmen, dann werden für eine solche anstatt einer, wenigstens zwei Durchführungen erforderlich, wenn sie nicht zu flüchtig oder skizzenhaft ausfallen soll. Wie indessen die Fughettenform auch als Anhang eines grösseren Tonstückes dienen, und dadurch Bedeutung genug erhalten kann, sieht man in dem Mozart'schen Requiem, wo das Benedictus durch eine dergleichen (mit dem Texte „Osanna in excelsis“) beendigt wird.

### Das Fugato.

Wenn in einer Composition die Stimmen nach der Ordnung eines regelmässigen Wiederschlags eintreten, sich aber alsdann entweder gleich, oder doch sehr bald wieder frei fortbewegen, dann nennt man das ein Fugato oder einen fugirten Satz. Diese Benennung gilt also denjenigen fugenartig gebildeten Sätzen, wie sie zuweilen in Sinfonien, Ouvertüren, Quartetten, Trios, Sonaten und überhaupt in allen Compositionsgattungen des Kammerstils bald als Hauptsatz (als Thema) und bald als Zwischensatz vorkommen.

Die besonderen Merkmale eines Fugato im Vergleiche zu jenen einer Fughette sind demnach: dass es keinen bestimmten Abschluss hat, sondern vielmehr stets in einen andern Satz hinleitet, sowie: dass dasselbe hauptsächlich nur in Compositionen, welche der freien Schreibart angehören, verwendet wird, während die Fughette, wenn auch häufig in

Verbindung mit anderen (der gebundenen Schreibart angehörigen) Compositionen vorkommend, dennoch ihre Selbstständigkeit bezüglich der Form behauptet. Sehr enge Grenzen lassen sich jedoch zwischen diesen beiden Specialitäten ebenso wenig wie zwischen einer strengen und freien Fuge ziehen, indem es bei jeder Kunstform der Intelligenz eines Componisten überlassen bleibt, sich derselben mit mehr oder weniger Freiheit zu bedienen, ohne deshalb die dafür festgestellten Grundregeln im Wesentlichen zu umgehen.

Wie bedeutungsvoll und mannigfach der Gebrauch von Fugatos in einem Tonstücke sein kann, lehrt uns das Finale aus Mozart's grosser C-dur-Sinfonie, dessen Ouvertüre zur „Zauberflöte“, und das letzte Tempo seines ersten Streichquartetts; ebenso auch der Trauermarsch und der letzte Satz in der Eroica- oder das Scherzo in der D-moll-Sinfonie von Beethoven, sowie noch viele andere dahingehörige Werke, in welchen solche fugenartig gebildeten Sätze enthalten sind.

### Nachwort.

Mit diesem Bande glaube ich nun Alles, was zu einer gründlichen Kenntniss und richtigen Beurtheilung der Fuge und des fugirten Styles gehört, hinlänglich erklärt zu haben. Warum ich die in demselben als vollständige Beispiele vorgeführten Fugen alle selbst entworfen, und nicht auch welche von anerkannten Meistern dazu benützt habe, geschah deshalb: weil ich meine Erklärungen am zuverlässigsten an eigens dafür bestimmten Productionen bethätigen zu können glaubte; ausserdem aber auch hierin ebenso selbstständig wie in den vorhergehenden Bänden zu verfahren beabsichtigte.

Aber wie sehr ich auch darauf Bedacht genommen, alle gebräuchlichen Fugenarten zu erklären und in praktischen Beispielen darzustellen, so würde es doch ein vergebliches Unternehmen gewesen sein, eine jede Art von Grund aus erschöpfen zu wollen. Es wird sich daher für den Schüler nach vollbrachtem Studium dieses Bandes als äusserst nützlich erweisen, wenn er alsdann auch Fugen von andern Autoren aufmerksam durchgeht, damit er die Eigenthümlichkeiten und mannigfachen Verfahrensarten verschiedener Meister in dieser Kunstform kennen und beurtheilen lernt; denn obschon alle Componisten, welche in der Fuge Vorzügliches geleistet haben, was die Anlage und Form einer solchen betrifft, im Allgemeinen dasselbe Princip verfolgen, so tritt doch eines jeden Individualität ebenso wie bei jeder andern Compositions-gattung genugsam hervor.

Bei aufmerksamer Beobachtung des Stimmenganges von Clavier- oder Orgelfugen wird der Schüler auch zugleich die mancherlei Freiheiten gewahr werden, welche darin ihrer Spielbarkeit wegen hin und wieder vorkommen. Man hat nämlich, wie überhaupt bei jedem Instrumentalwerke, auch bei dem Entwurfe einer Clavier- oder Orgelfuge stets Rücksicht auf die praktische Ausübung ihrer sämtlichen Stimmen zu nehmen, und es wird daher ein zeitweiliges Durchkreuzen, oder auch ein Ueber- oder Unterschlagen einer Stimme (in die höhere oder tiefere Oktave) unvermeidlich. Diese Freiheiten in der Stimmenführung soll man aber womöglich nur bei den Zwischen- und Gegenharmonieen einer Fuge in Anwendung bringen; doch kann es auch nöthig werden, dass man den Hauptsatz (den Führer oder Gefährten) um denselben handgerecht zu machen (oder um ein zweckwidriges Durchkreuzen desselben zu umgehen) nach Erforderniss eine Oktave höher oder tiefer setzen muss, was aber alsdann jedenfalls besser im Verlaufe als zu Anfang einer Fuge stattfindet, indem der erste Eintritt der Stimmen, wie in jeder andern Fuge, ganz nach dem Verhältnisse eines regelmässigen Wiederschlags zu geschehen hat. Sollte indessen eine vierstimmige Clavierfuge voraussichtlich so complicirt ausfallen, dass ein deutlicher Vortrag ihres Gesammtinhaltes mit zwei Händen nicht im Bereiche der Möglichkeit liegt, dann reducirt man dieselbe entweder nur auf drei Stimmen, oder setzt sie zu vier Hände. In Betreff der Execution einer vierstimmigen Orgelfuge erhält man einen wesentlichen Vortheil durch das Pedal, weil bei dessen Gebrauch nur noch die drei übrigen Stimmen manualiter vorzutragen sind. Da ich übrigens zuversichtlich voraussetzen darf, dass wohl Niemand leicht eine Fuge für Clavier oder Orgel zu componiren unternehmen wird, der mit der Construction dieser Instrumente nicht vertraut genug ist, um zu wissen, was man einem Spieler darauf zumuthen kann, so enthalte ich mich auch aller weiteren Erörterungen hierüber, und beschliesse sonach diesen Band mit dem Wunsche: dass er allen, die ihn zu ihrem Studium wählen, von solchem Nutzen sein möge, als welchen damit zu bezwecken mein hauptsächlichstes Bestreben bei dessen Abfassung war.